د. عبد الناصر هلال

خطاب الجسد
فى شعر الحداثة

قراءة فى شعر السبعينيات



الكتـاب : خطاب الجسـد
في شعر الحداثة

الكاتب : د. عبدالناصر هلال
(مصر)

الناشـر : مركز الحضارة العربيـة

الطبعة العربية الأولى : القاهرة ٢٠٠٥

رقـم الإيـداع ٢٠٠٥/٢٤٥٥
الترقيم الدولي، I.S.B.N.977-291-632-0

الغلاف :
تصميم وجرافيك : ناهد عبد الفتاح

الجمع والصف الالكتروني :
وحدة الكمبيوتر بالمركز
تنفيـذ : سيـد حـرزاوي
تصحيـح : عبدالحليم فرحات

خطاب الجسد
فى شعر الحداثة



- مركز الحضارة العربية مؤسسة ثقافية مستقلة ، تستهدف المشاركة فى استنهاض وتأكيد الانتماء والوعى القومى العربى، فى إطار المشروع الحضارى العربى المستقل .
- يتطلع مركز الحضارة العربية إلى التعاون والتبادل الثقافى والعلمى مع مختلف المؤسسات الثقافية والعلمية ومراكز البحث والدراسات ، والتفاعل مع كل الرؤى والاجتهادات المختلفة
- يسعى المركز من أجل تشجيع إنتاج المفكرين والباحثين والكتاب العرب ، ونشره وتوزيعه .
- يرحب المركز بأية اقتراحات أو مساهمات إيجابية تساعد على تحقيق أهدافه .
- الآراء الواردة بالإصدارات تعبر عن آراء كاتبيها، ولا تعبر بالضرورة عن آراء أو اتجاهات يتبناها مركز الحضارة العربية .

رئيس المركز

على عبد الحميد

مدير المركز

محمود عبد الحميد

مركز الحضارة العربية

٤ ش العلمين - عمارات الأوقاف

ميدان الكيت كات - القاهرة

تليفاكس : 3448368 (00202)

E.mail: alhdara_alarabia@yahoo.com
alhdara_alarabia@hotmail.com

الورقة البيضاء
جسدٌ
وعلى الشاعر الذى يريد
أن يمارس الحب معها
أن يكون فى مستواها الحضارى

تحرش

إذا لم تستطع أن تكون مدهشًا
فإياك
أن تتحرش بورقة الكتابة

(نزارقبانى ٥ /٢٣٦)

إهداء

إلى أبنائى:

علی
سارة
نورهان
وجمال

قصيدة لم تُكتب بعد!
أعانى عذابها الجميل

عبد الناصر هلال



مقدمة

الجسد هو الحضور الدائم للروح، وحين يختفى الجسد تختفى الروح، فهو فى هذه الحالة من الذائقة والشم والحس والنظر والامتلاء والوجود العينى للكائن الحى؛ «فهو مجال خصب لطرح الأسئلة التى تستوعب المعرفة وخاصة فى مجالات التطور الاجتماعى التى ينتج عنها تطور جمالى تدركه الجماعات التى تنفى تسلطها على هذا الجسد وتبرز الوعى به وبقدرته من خلال التحول الاجتماعى»[1]. فى الوقت الذى يتأكد فيه أن «العلاقة بين الجسد والوعى ليست علاقة برانية. فالجسد ليس الموضوع السلبى لوعى نشيط يفعل فيه من خارجه»[2].

وعلى الرغم من أهمية الجسد وتأمله بوصفه وجودًا حيًا ملموسًا وعالمًا يحتاج إلى النظر والتأمل والتحليل فإن بعضًا من الفكر العربى يحمل قدرًا كبيرًا من الإنكار له والإجحاف، بل إنه مغيب فى كثير من المواضع تغيبًا كبيرًا وكأن الإنسان غير معنى بالجسد سواء أكان بمعناه الميتافيزيقى أم بمعناه الجسدانى بوصفه كتلة وامتلاء وليس فراغًا، وإذا كان علينا أن نسلك طريق الترقى والوصول والمكاشفة على حد تعبير المتصوفة فعلينا أن نخلع الجسد فى حين أننا لا يمكن أن نصل إلى هذه اللحظات إلا من خلاله، من خلال فتقه وتفتيشه والالتفاف حوله والبحث عن ماهيته وتأمله.

وعلى الرغم من أهمية الجسد - واهتمام علم الأنثروبولوچيا والاجتماع به، وانشغال الحداثة بالنظر إليه وتعريته من ثوب القداسة أو الانحطاط والدنس - فإن الدراسات الأدبية والنقدية فى العصور الغابرة لم تحفل كثيرًا بالجسد، واستسلمت للثقافة التقليدية العربية التى تفتقد

الكثير عن الجسد وعالمه، بل «إن ما عرفته عنه لم يكن ليفضى بها قط إلى الاعتراف بحقوق الفرد فى تملك جسده الخاص والتصرف فيه بحرية؛ لأنها تعتقد أن فى هذا ما يهدد الجسد الجماعى وثقافته العامة المتمركزة حول مقولات العائلة أو القبيلة أو الأمة»(٣). وكذلك الدراسات النقدية الحديثة لم تول اهتمامًا كبيرًا بالجسد والجسدانية ولم تحفل بتأمله ولم تتقصَّ تمثيلاته، وتقرأه قراءة جهرية بعيدًا عن الخشية واللوم والإحساس بالحذر والخطيئة واللوم باعتباره تابو لا يجوز الاقتراب منه أو التصوير؛ أو باعتباره شيئًا مدنسًا ينبغى التبرؤ منه والفرار. وهنا يتبلور سؤال: «لماذا يرتبط الحديث عن الجسد بنوع من الخشية والإحساس بالإثم، أليست هذه فكرة لاهوتية فى الفكر المسيحى، الذى يقدم أولوية الروح على الجسد/ فى حين أن الجسد يتشكل وفقًا لعلاقة الإنسان بنفسه/روحه وبالعالم حوله(٤)؛ لهذا بقيت خطابات الجسد فى النصوص الإبداعية فى طى الكتمان والتستر بعيدًا عن الحوار من منظور معرفى جدى، يفتح مجالا للإدراك والتفسير الخلاق. وما قدم من دراسات لهذه الخطابات الجسدية سواء أكانت سردية أم شعرية فإنها قليلة جدًا، ففى مجال الشعر - على الرغم من وفرة النصوص التى يتجلى عبرها الجسد - فلم تقدم أية دراسات تقرأ الجسد وتكشف أبعاده وترصد حركته؛ لذا حاولت دراستنا هذه أن تجتهد وتحاور خطاباته الشائكة خصوصًا فى شعر الحداثة. «الجسد فى شعر الحداثة - قراءة فى شعر السبعينيات». تحاول أن تفتح بابًا للولوج إلى الجسد وعالمه فى إطار السياق الذى يتخلق عبر تقنيات فنية رغبة فى الخروج وكسر التابو الاجتماعى واللغوى دون وعى أو رغبة حقيقية فى التجاوز فى إطار جمالى وفنى. وتحاول دراستنا أن تتأمل الجسد من خلال قراءة شعراء الحداثة له والمرور على سطحه الأملس الشائك فى آن، والتغلغل فى أعماقه وخصوصًا أنه الممتلك الوحيد الذى يمكن أن يمارس فيه الشاعر حريته.

لم يصبح الجسد فى ظل الوعى شيئًا محددًا بإطار ومساحة محدودة، بل إنه طاقة تعبيرية موحية وجد فيه الشعراء ضالتهم بوصفه رمزًا وثقافة، بوصفه مجتمعًا وأرضًا، بوصفه كونًا وعالمًا، وبوصفه لغة ونصًا وإبداعًا؛ لهذا «نتحدث عن الجسد بإلحاح ونستدعيه ونتغنى بجماله وذكائه، ونعيد الاعتبار له سواء فى وجه ثقافة العصور الوسطى الرهبانية أو فى وجه ثقافة العصور الحديثة الاستهلاكية»(٥).

الجسد فى الشعر أكثر حضورًا وحركية وجمالا وإيحاء، يتحرك فى أفق الاحتمالات وكثرة التأويل والقدرة على الاختزال، إنه جسد الحالة؛ لذا يبقى فى الشعر جسدًا فنيًا تأويليًا ممكنًا ومستحيلا فى آن، جسدًا تخيليًا يصل إلى الأسطرة أحيانًا.

وقد تبنت الدراسة الموجة الثالثة من شعراء الحداثة، الموجة التى عرفت بجيل السبعينيات؛ لأنها تنحاز إلى الجسد الذى يخرج من نفسه فيصبح أجسادًا دائمة الحركة والانتشار، جسد لم يبح بسره على الرغم من القراءة الدائمة والتأويل المستمر.

فى الوقت الذى تعد فيه الثقة فى الجسد مرتكنًا أساسيًا للوعى بالأنا والآخر وبالعالم المعيش/الكون بعد أن فقد الشاعر الثقة فى كل ما حوله من أشياء أخرى وأصبح الجسد هو الملاذ الوحيد، من أجل هذا كانت الجسدانية مفرطة عند معظم هذا الجيل خصوصًا هؤلاء الشعراء الأربعة الذين شملتهم الدراسة، حيث تعرض وعيهم لانقلابات ثقافية واجتماعية وأيديولوجية خصوصًا فى فترة السبعينيات. والتى أثرت فيما بعد - فى آليات إنتاج الخطاب الشعرى عندهم بشكل يختلف عنه عند شعراء من جيل الشباب أقصد الثمانينيات والتسعينيات، الذى لم يستوعب ظروف النكسة أو حرب الثلاث سنوات، الانقلابات والتوترات التى حدثت بعد ١٩٧٣. كما أن الجيل السابق على السبعينيات أى الخمسينيات مثلا والستينيات، فالخمسينيون تشكل وعيهم الجمالى والثقافى والسياسى فى

معارضة الشرعيات القائمة ومن هنا اكتسب هذا الجيل شرعية الاحتجاج والثورية بخلاف جيل الستينيات الذى كانت الثورة بشكل ما تظله تحت لوائها أو مظلتها، الثورة كانت تحميه وحركته مرتبطة بحركة الثورة.

أما جيل السبعينيات فقد تعرض لكثير من الصدمات خصوصًا فى الفترة التى شهدت الغليان الطلابى ومظاهرات الجامعات خصوصًا جامعة القاهرة، هذه الظروف هى التى جعلته ينظر إلى النقيضين: تراث الثورة الستينى وتراث الانفتاح فى السبعينيات وما بعدها - نظرة نقدية حادة ومن هنا كان اهتمام هذا الجيل بالرمز وباللغة وبالجسد وكأنه يخرج من هذين النقيضين، فلم تكن نظرة هذا الجيل أحادية للأشياء، بل احتفلوا بالتناقض وأبرزوه سواء أكان على مستوى آلية الانتقال من الجسد الأنا إلى الكون الجسد أم على مستوى تعدد الأساليب والأنواع فى نص واحد، ومن هنا أصبح الجسد - فى خطابهم - جسدًا تراكميًا **فى مواجهة الجسد النمطى، الخزفى، النموذجى.**

- لماذا اختارت الدراسة هؤلاء الشعراء الأربعة دون غيرهم؟ لأنهم يشكلون قوسًا جماليًا لهذه المرحلة، فمنهم شعراء ينتمون إلى جماعة مثل: رفعت سلام وحلمى سالم، ومنهم خارج الجماعات مثل: علاء عبدالهادى، ومحمد آدم، ومنهم شعراء تكونت رؤاهم داخل الوطن ومنهم شعراء ينتمون إلى الجيل ذاته ولكنَّ رؤاهم تكونت خارج الوطن. وقد أوضحت الدراسة علاقة كل منهم بالجسد وكيف يقرؤه، يتغنى به، وإن التقوا جميعًا فى الوعى بالجسد والجرأة فى التعامل معه والحرية فى فتق أربطته والانشغال بتطوحاته.

وقد وقعت الدراسة فى مقدمة وتمهيد وأربعة محاور، تناولت فى التمهيد الجسد فى خطابات عدة لتكشف عن كيفية العلاقة معه فى ظل الصيرورة التأريخية، فعرضت له فى الخطاب الدينى الإسلامى: القرآن والحديث النبوى، ثم اليهودى والمسيحى فى الكتاب المقدس.

وتناولت الدراسة الجسد عند الصوفية من خلال مفاهيم ابن عربى للعلاقة بين الجسد والروح ثم طرحت نصوصًا تكشف عن هذه العلاقة.

وعرضت الدراسة فى التمهيد - كذلك - للجسد فى الأدب العربى القديم من خلال الشعر والنثر، وقدمت قصائد للشعراء القدامى مثل امرئ القيس والأعشى تطرح تجارب جسدية واضحة تمثل حركية الجسد، ثم عرضت لشعراء الغزل خصوصًا عمر بن أبى ربيعة. وفى النثر كشفت ملامح الجسدانية سواء أكانت فى المؤلفات الخاصة بالجسدانية أم التى تحتوى على تمظهراته فى مواضع مختلفة.

وأخيرًا عرضت الدراسة فى التمهيد للجسد وشعراء الحداثة، حيث تنبه شعراء الحداثة إلى أهمية الكتابة الجسدية بوصفها حالات ارتقاء صوتى وشفافية من خلالها يستطيع الشاعر أن يقرأ العالم. ثم عرضت الأسباب التى كانت وراء احتفاء شعراء الحداثة بالجسد والجسدانية.

أما فى المحاور فقد أوضحت الدراسة علاقة كل شاعر - من الشعراء الأربعة الذين شملتهم الدراسة - بالجسد وكيف يقرؤه فاختارت ديوانًا لكل منهم؛ حتى تتمكن من رصد تحركات الجسد وتجلياته، وأن يتم تأمله بعمق للوصول إلى أبعاده الدلالية، فى الوقت الذى يمثل اختيار الدواوين مراحل متغيرة ومتباعدة؛ لتقف على التطور والتغير، كما تطرح الجسد بوصفه آلية لاكتشاف الآخر/العالم، فمن هؤلاء الشعراء من يحاول قراءة الجسد ويتهجى حروفه، ويفك طلاسمه ومغاليقه كى يواجه العالم المتردى والقسوة والقهر، بل إن الجسد أحيانًا يكشف ملامح الهزيمة والانكسار والعتمة فتتعدد حقوله وتتداخل الدلالات، ويتشظى الجسد كما فى (متاهة الجسد) لمحمد آدم فى المحور الأول.

ويتجلى الجسد فى صور عدة تمثل مقامات تحدد رمزًا للجسد، ويتحول الجسد عبر الديوان إلى مجموعة أجساد تتعبأ بالجسدانية المتحركة فى اتجاه القصيدة أحيانًا وأحيانًا نحو النص وأحيانًا نحو

الكون كما فى ديوان «النشيدة» لعلاء عبدالهادى فى المحور الثانى.

وتشتبك الذات مع الجسد بوصفه موضوعًا لها، يشير إلى تحولاتها ومكوناتها الداخلية، فتبدو متوقدة مع توقد الجسد وانفعالاته فى آن، فينشغل الشاعر بجسده راغبًا فى تعرية العالم وقراءته. هكذا تتجلى العلاقة فى ديوان «كأنها نهاية الأرض» لرفعت سلام، فى المحور الثالث.

أما فى المحور الرابع فقد جاءت دراسة حلمى سالم فى ديوانه «الأبيض المتوسط» حيث تعاملت مع الجسد فى ظل حركته الجسدانية عند احتكاكه بالجسد الآخر/المرأة، حيث تتجلى ظاهرة: الرغبة والفعل بين جسدين محمومين، حيث الشاعرالمهزوم غير القادر على منح المرأة/الوطن أية معطيات إيجابية تحقق رغبات جسدها المتوقد.

يظل الجسد أكثر آليات إدراك الواقع واكتشاف العالم خصوصًا فى الشعر؛ لأنه يحمل قدرًا كبيرًا من العمق والأبعاد الدلالية التى تحتاج إلى قراءة مستمرة وتأويل دائم.

الهوامش:

١ - طلال معلا : جسد، عمان: دار سندباد للنشر ١٩٩٩، ط١، ص ٩٠.

٢ - فريد الزاهى: الجسد والصورة والمقدس فى الإسلام، بيروت: أفريقيا الشرق ١٩٩٩ ص ٢٢.

٣ - معجب سعيد الزهرانى: الجسد الخاص وتشكل الهوية فى خارج المكان، فصول، العدد ٦٤، صيف ٢٠٠٤.

٤ - د. رمضان بسطاويسى: الإبداع والحرية، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، العدد ١١٩، ص ٢٢٢.

٥ - أحمد عبدالمعطى حجازى: تجليات الجسد الإنسان، إبداع، العدد التاسع سبتمبر ١٩٩٧، ص ٥.



تمهيد
الجسد فى الخطاب الدينى



أولى الخطاب الدينى اهتمامًا كبيرًا بالجسد، وأعطى له قدسية، وأنزل عقابًا على كل إنسان يتصرف فى جسده بالفناء عنوة/الانتحار، ووضع أسسًا لقيام مجتمع يحترم فيه الرجل جسد المرأة، وتحترم فيه المرأة جسد الرجل، لإنشاء مجتمع قوى سليم، يعطى خصوصية للإنسان فى علاقة جسده بجسد الآخر.

وقد أغفل كثير من الباحثين قضية الجسد والجسدانية فى إطار الرؤى الإسلامية، والتفت إليها نفر قليل خوفًا من الاصطدام بالأجنحة المحافظة التى ترى شيئًا بعين وتغمض الأخرى فى الآن نفسه. على الرغم من سيل الاجتهادات التراثية التى تخص الجسد فى إطار فقهى وبيولوچى وجمالى.

ومن الدراسات الحديثة التى تناولت الجسد فى المجتمع الإسلامى من منظور فينومينولوچى: دراسة مالك شبيل الذى تناول الجسد من خلال أربعة محاور هى: الجسد، الجسدى، الجسدية، والجسدانية[١].

فالجسد - فى إطار التقسيم السابق - يدخل فى مجال التعبيرية على اعتبار أن الإنسان فى الأصل حضور جسدى فى العالم فلا يعرف إلا به، وغيابه يعنى غياب الإنسان/ الموت؛ لذا فإن وجوده يكمن فى قدرته على التعبير ويتجلى فى صور عدة منها الصامت الجسدى كالمظهر الصامت وتعابير الوجه، والجسدى الحركى كحركات المناضل والممثل المسرحى والرياضى. والجسدى الاجتماعى، وأخيرًا الجسدى الإخبارى المتمثل فى لغة الصم والعلاقات المتبادلة بين البحارة. أى أنه كل جسد «منطوق» ينتج عنه فعل اجتماعى[٢].

أما الجسدية فهى «ليست شيئًا آخر غير الصيغة البيولوچية للحياة. وهى تقوم بفعلها كما لو كانت جسدًا مقلوبًا»[٣]، يتصل بالجسدية.

وإذا كان الجسد يشكل معطى ماديًا أوليًا، والجسدى وصفًا شبه أوثنوغرافى للجسد اليومى فى تعبيراته وأفعاله، فإن الجسدية هى الوجه الباطن الشخصى لهما.

والجسدانية - كما يشير مالك شبيل - هى الممارسة العليا للجسد فى كل تمظهراته التأويلية. وهى البنية الفوقية الذهنية التى يتم عزف المقطوعة الجسدية.

ويرى مالك شبيل أن الإسلام يتحدث بشكل مفصل عن الجسدى ويلح على الجسدية، أما الجسدانية فقد ظلت معلقة فى الوقت الذى تشكل فيه الجسدانية فى نظر شبيل الاعتبارات النظرية التى يمكن انطلاقًا منها دراسة الأوضاع الجسدية والألم واللذة والوشم وغيرها[٤].

وقد أعطى الإسلام للجسد العضوى أهمية خاصة، ولم يتناوله فى كليته كما يرى شبيل - بل اكتفى بالتركيز على الأعضاء المفردة مثل القلب، اليد، العين، العضو الجنسى[٥].

كما اهتم الإسلام بتقنين «الجسدى» حيث الجسد وهو فى كافة حركاته اليومية العملية والوظيفية، وأشار القرآن الكريم فى أكثر من موضع إلى حضور الجسد حيث ترددت المفردة فى مجملها/ تشكيلها الضمائرى أربع مرات[٦]، وأجسام مرة واحدة[٧]. فى مقابل الروح ومتغيراتها الضمائرية (أو النفس) التى ترددت ٧٣ مرة[٨].

وقد قسم أحد الباحثين المعاصرين[٩] «الجسدى» - كما يطرحه الإسلام - فى جوانب ثلاثة:

* **الجسد اليومى الدينى؛** الذى يمارس مجموعة من الشعائر العبادية مصحوبة بخطابات مسكوكة لهذا الغرض، وهذه الشعائر تشكل إيقاعًا جسديًا واجتماعيًا ودينيًا قدسيًا يتحول الجسد بمقتضاه إلى صورة نمطية تستجيب بشكل منظم لإيقاع المقدس.

* **الجسد اليومى الاجتماعى:** إذا كان الجسد اليومى الدينى خاضعًا

لقيم الصلاة والصيام والبسملة والحوقلة، فإن المعاملات التى تميزه هنا تحول الحياة الاجتماعية إلى مختبر دائم لممارسة قدسية العلاقات الاجتماعية، إن الجسد هنا يكمل الشعائر المتصلة بالعبادات ويؤطرها بحركات معينة للجلوس والأكل والنظر ودخول الحمَّام، ليصبح الجسد الاجتماعى رجعًا للجسد العبادى.

* **الجسد الشخصى** الذى يفقد طابعه الذاتى باندماجه المباشر فى سمفونية القدسى التى يضفيها الإسلام على الوجود الاجتماعى. إن الأمر يتعلق هنا بالعلاقة الجنسية ومقاصدها الثوابية وأوضاعها ومُحللها ومُحرمها!

وقد أشار الإسلام إلى «الجسدانية» المتحركة فى إطار المقدس ليحدد إطارًا لهذه الحركة تتسم بالعفة والتمسك والعصمة؛ لأنها تتصل بالبنوة القادمة، ويصبح الجسد جسدًا مرجعيًّا فى إطار الإعراض عن تحول الجسد إلى الجسدية إلى الشبقية، فى الوقت الذى يكشف فيه الخطاب القرآنى سياق حركة الجسد الأنثوى المعبأ بطاقات الهوى **والغرام والصبابة والوجد التى لا يملك معها الجسد تحفظًا أو سيطرة،** بل اندفاع واشتعال، رغبة فى التحقق يتخلى الجسد عن رباط القدسية والعفة أمام الجسد النموذج/الجسد البنوى. حيث تتشكل أحداث الجسدين كما يصورها الخطاب القرآنى فى سورة يوسف: ﴿ وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ ﴾(١٠).

تتكشف الجسدانية فى إطار مفارقة الجسد لحيزه السكونى إلى مرحلة التفاعلية والحركة، وتتراءى أبعاد الجسد الإنسانى بما يحمله من معطيات خاصة وقانون غرائزى كما تشير بعض التفاسير فتقول «يقولون: إن امرأة العزيز قد همت بيوسف ليضاجعها وهو همَّ بها وإنه قعد منها مقعد الرجل من امرأته فلم يبق شىء دون إتمام ما قصدته»(١١)، ولكن الجسد الإنسانى يتحول إلى جسد مقدس له قانون

صارم أكثر خصوصية، يفارق بشريته، ﴿لَوْلا أن رَّأَى بُرْهَانَ رَبِّه﴾[١٢]، «وإن جبريل جاءه وأخبره بأنه سيكون نبيًا وهذا العمل لا يليق من الأنبياء فكف عنها»[١٣].

وتناول الخطاب القرآنى الجسد بوصفه كائنًا تقوده مجموعة من القوانين الخاصة كالجماع وأوضاعه مثلا وهو أهم خاصية فى ممارساته وأكثرها عمقًا وتجذرًا فى الوعى واللاوعى الإنسانى، ويضفى عليها طابع التخييل/البلاغة، فى الوقت الذى يفصل فيه - أى الخطاب القرآنى - بين المشروع والممنوع فى إطار المقدس وما تقبله العلاقات الغرائزية الطبيعية التى تضمن بقاء النوع، فيشير إلى عملية النكاح والمباضعة فيقول الله تبارك وتعالى: ﴿نِسَاؤُكُمْ حَرْثٌ لَّكُمْ فَأْتُوا حَرْثَكُمْ أَنَّىٰ شِئْتُمْ﴾[١٤].

لقد حولت البلاغة العلاقة الجسدية بين الرجل والمرأة إلى علاقة كونية تشى بالعمران والتواصلية، فالذكورة محراث والأنوثة أرض والقذف رى، كما أن هناك تعاضدًا صوفيًا بين المرأة والأرض، و«هذه البنية الكونية التى يندمج فيها فعل التواصل الجسدى، وما يترتب عنه من خصوبة هى التى تتحكم فى التصور الإسلامى للعلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة»[١٥].

وقد فسر ابن عباس هذه الآية بما يتفق مع الترابط الإنسانى والكونى بين المرأة والأرض، فقد سأله رجل عن المرأة تُؤتى من دُبرها؟ فقال ابن عباس: «ائتِ حرثك من حيث نباته»[١٦].

هذا الحرص الشديد على استخدام الجسد استخدامًا صحيحًا - بما يتوافق مع فطرته - يؤكد أن الإسلام دين يضمن الاستقامة الدينية والدنيوية - ونظم الفوضى التى سبقته فيما يتعلق بالجسد، وانتبه إلى نوازع الممارسة الجنسية فى الجاهلية و«اعتبرها فوضى خطرة تجهز على النسب، لذا عمدت النصوص الإسلامية إلى تقعيده وشده إلى

وظيفته الاجتماعية الدينية، أى إخراجه من دائرة الرغبة الفردية الاعتباطية والعادة الطقوسية، بغية إدماجه فى دائرة المقدس[١٧].

وكشف الإسلام عن علاقة الجسد بالجسد فى ظل العلاقة الزوجية وكنّى عن اقترابهما واحتكاكهما واختلاطهما باللباس فقال تعالى: ﴿ هُنَّ لِبَاسٌ لَّكُمْ وَأَنتُمْ لِبَاسٌ لَّهُنَّ ﴾[١٨]. وقيل فى تفسير القرطبى: سمى امتزاج كل واحد من الزوجين بصاحبه لباسًا لانضمام الجسد إلى الجسد وامتزاجهما وتلازمهما تشبيهًا بالثوب[١٩]. وأشار الخطاب القرآنى إلى الجماع ووجوب الغسل والطهارة لمن أراد الوضوء، عند احتكاك الجسد بالجسد آن قيامه بالحالة الوظيفية/الجماع، قال تعالى: ﴿ أَوْ لاَمَسْتُمُ النِّسَاءَ فَلَمْ تَجِدُوا مَاءً فَتَيَمَّمُوا صَعِيداً طَيِّباً ﴾[٢٠]. فكنى بالملامسة عن الجماع[٢١].

وفى الخطاب النبوى وردت أحاديث كثيرة تتعامل مع الجسد وأعضائه ومعطياته تعاملا عميقًا بوصفه حياة إنسانية واجتماعية فركز على الوظيفة الجسدية ودورها فى بناء المجتمع السليم من اختيار الزوجة وما يستحسن فيها، وأوصافها الجسدية، فالزواج «يشكل موطن تحويل الشهوة إلى فعل اجتماعى وقدسى؛ لذا يأخذ الجسد حقه فى علاقة توازن يكون للإشباع الجنسى فيها دور أساسى»[٢٢]، بحيث يصبح من حق الزوجة - إذا اختل النظام الجسدى والجنسى الطبيعى - أن تطلب الطلاق إذا كان الزوج عنينًا أو لواطيًا.

ويوضح الخطاب النبوى صفات للجمال الجسدى الأنثوى خصوصًا من الناحية العملية فيؤكد على الزواج من المرأة البكر كما ورد عن جابر قال: «تزوجت فأتيت النبى ﷺ فقال: أتزوجت يا جابر؟ قلت نعم، فقال: بكرًا أم ثيبًا؟ فقلت: ثيبًا، فقال: فهلا بكرًا تلاعبها وتلاعبك»[٢٣].

كما أن الرسول ﷺ نهى عن الزواج بالزرقاء البدينة. والطويلة

الهزيلة، والعجوز أو القصيرة القبيحة، وذات الولد من غير الرجل.

ويعلى الخطاب النبوى من شأن الجسد الأنثوى فى تجليه الديمومى أى من حيث تناسله وخصوبته وقدرته على البقاء وحفظ النوع: «جاء رجل إلى رسول الله ﷺ فقال: إنى أحببت امرأة ذات حسب ومنصب إلا أنها لا تلد، أأتزوجها؟ فنهاه، ثم أتاه الثانية فنهاه، ثم أتاه الثالثة فنهاه، فقال: تزوجوا الولود الودود فإنى مكاثر بكم»(٢٤).

وقد روى عن عمر بن الخطاب رضي الله عنه أنه قال: «إذا تم بياض المرأة فى حسن شعرها فقد تم حسنها»، وقالت عائشة رضى الله عنها: «البياض شطر الحسن»(٢٥).

وعرض الخطاب النبوى لوضع النكاح فى إقامة الحدود مستخدمًا لغة المكاشفة والتشبيه الذى يقر بالفعل أو ينفيه، ليصير حجة إذا أقام حُكمًا يتصل بالمصير الإنسانى وقذف الأعراض، ولنا أن نتأمل الحرص والدقة فى الملاحظة والتقصى، واستخدام لغة المعادل الموضوعى، فقد وقع رجل على امرأة بالزنا فذهب إلى النبى ﷺ وعرض عليه ذلك فأعرض عنه النبى حتى إنه راجع النبى أربع مرات وفى كل مرة يعرض عنه، حتى إنه فى المرة الخامسة سأله عن موضع الوطء/المضاجعة قائلا: هل غاب ذلك منك فى ذلك منها؟ قال: نعم. قال: كما يغيب المورد فى المكحلة والرشاء فى البئر؟ فقال: نعم(٢٦).

لقد حرص الخطاب الإسلامى على التماهى بين الجسد الفرد الذاتى والجسد الدينى الاجتماعى/الموضوعى فلا حضور لأحدهما دون الآخر. ومن هنا يتضح أن «غياب ثنائية واضحة بين الذاتى والموضوعى بخصوص الجسد يجد تبريره فى كون النصوص التشريعية قد دمجت بشكل واضح بين المجالين حتى فيما يتعلق بالمظهر الجسدى الشخصى من زينة ولباس، بيد أن هذا التداخل الذى يبين إلى أى حد ينغرس القدسى فى الدنيوى ويمارس فيه سلطته لا يمنع ذلك من الحديث عن

معالم جسد شخصى فى المجتمع الإسلامى القديم»[٢٧].

ويتجلى الجسد فى الكتاب المقدس عبر معايير تعتمد على الدقة والوصف، والعمق ويتحول الجسد من حيزه المشيئ البيولوجى إلى حيز حركى ممتلئ بعناصر الحيوية: الشهوة واللذة ،المتعة والتحقق والوعى، ومن هنا «يتوجه الجسدى سواء فى جمالياته أو زينته نحو اللذة الحسية والبصرية ويتجه هذا الكل نحو شرائطه القدسية المحددة له، من ثمة فإن القصدية المزدوجة تخضع لنزاع بين الحواس والمحددات الثوابتية ويظل الجسد بينها ذلك الكيان الذى يخلخل فى حضوره الجمالى المقصديتين معًا ليخلق لنفسه فضاء أكثر التصاقًا به»[٢٨].

ويعمد الخطاب التوراتى إلى خلخلة البنية الجسدية الساكنة إلى جسدانية ظامئة للآخر تتحرق شوقًا وتحاول أن تفتق رباط الخجل تهفو إلى جسد الآخر حتى تكشف معالم العالم وتقرأ مفردات الكون على وهج التداخل والامتزاج، كما فى «سفر صموئيل الثانى» الإصحاح الحادى عشر حيث يتبلور مشهد يعتمد على الدقة والوصف وتكامل الحدث فى إطار سردى يكشف جسدًا مفعمًا بالدلالة: «وأما داود فأقام فى أورشليم. وكان فى وقت المساء أن داود قام عن سريره وتمشى على سطح بيت الملك فرأى من على السطح امرأة تستحم، وكانت المرأة جميلة المنظر جدًا، فأرسل داود وسأل عن المرأة فقال واحد: أليست هذه بشبع بنت أليعام امرأة أوريا الحثى. فأرسل داود رسلا وأخذها فدخلت إليه فاضطجع معها وهى مطهرة من طمثها»[٢٩].

وفى نشيد الإنشاد يتمظهر الجسد الأنثوى من خلال بنية تتشكل عبر التشبيه الذى يجمع بين أطرافه المحسوس والمعنوى حتى إن الجسد الأنثوى يكاد يتحول إلى كيان بلاغى لما يكشفه من تحولات تصويرية دقيقة، تثير فى المتلقى عالمًا خصبًا يحيطه التساؤل فى الجسدانية المفرطة:

«ما أجمل رجليك بالنعلين يا بنت الكريم. دوائر فخذيك مثل الحلى

صنعة يدى صناع، سرتك كأس مدورة لا يعوزها شراب ممزوج، بطنك صبرة حنطة مسيجة بالسوسن. ثدياك كخشفين توأمى ظبية. عنقك كبرج عاج. عيناك كالبرك فى حشبون عند باب بث دبيم. أنفك كبرج لبنان الناظر تجاه دمشق، رأسك عليك مثل الكرمل وشعر رأسك كأرجوان.. ما أجملك وما أحلاك أيتها الحبيبة باللذات(٣٠).

ويتحول الجسد فى الكتاب المقدس من حالته السكونية فى إطار الوصف والسردية كما أشارت النصوص السابقة، وهو ما يجعل الجسد يتحرك فى دائرة الجسدى - إلى الجسدانية ويكشف عن رغباته حيث تبدو المحبة قانونه والشبقانية معيار وجوده وتحققه: «ليقبلنى بقبلات فمه لأن حبك أطيب من الخمر. لرائحة أدهانك الطيبة، اسمك دهن مهران. لذلك أحبتك العذارى. اجذبنى وراءك فنجرى. أدخلنى الملك إلى حجاله. نبتهج ونفرح بك/ نذكر حبك أكثر من الخمر. بالحق يحبونك»(٣١).

الجسد فى الكتاب المقدس جسد ذاتى موضوعى فى آن، ليس نموذجًا للمقدس أو جسدًا فقهيًا يقوم بعملياته الدينية والدنيوية فى إطار المشروع، ولكن يفلت من الحجب والعصمة إلى الفردنية، ليصبح الجسد المشغول بالوجود عن طريق التحقق والامتلاء والعلاقة بجسد الآخر، إنه مسكون بالحنين إليه ودائم التطلع إلى التماهى والامتزاج معه. المحبة تعيد صياغته كلما أوغل فى الصمت، لذا يرتبط الجسد بالحب ارتباطًا وثيقًا ويتجلى حضوره من خلال أعضائه التى تكشف رغبة التحقق والامتزاج.

الجسد عند الصوفية:

الجسد عند الصوفية يتحرك من ماديته وحيزه الفيزيقى إلى الروح، ويدخل فى ثنائية دائمة الحركة، على اعتبار أن الجسد الخالص - عندهم - ينبغى خلعه من أجل الوصول؛ لذا يبقى التشوق خارج ملذاته

وشهواته، وقد قال أحد الصوفية: «الجوع نور والشبع نار والشهوة مثل الحطب يتولد منه الاحتراق ولا تُطفأ ناره حتى يحرق صاحبه»(٣٢).

والجسد تتكشف لذته فى الفناء مع أطوار المحبة ابتداء من التوحد إلى الارتقاء فالغياب «المحبة عشق لكائن محسوس يتجلى فيه المحبوب الربانى؛ ولهذا يغدو الأنثوى سابقًا على الذكورى»(٣٣).

ويرى بعض الباحثين أن الجسد عند الصوفية يفارق الشخص المحدود وينتسب إلى الكلى الذى هو الجسد الكونى على اعتبار أن المتصوفة «وسيلتهم فى المعراج الروحى هو الجسد، وكل مجاهدتهم تتم عن علاقة حية وفعالة معه، فالجسد لديهم هو بداية للصعود إلى عالم تتوحد فيه الأشياء ويشعر الإنسان بانتمائه العضوى مع الجسد الكونى العام»(٣٤).

ويختلف مع هذا الرأى د. شاكر عبدالحميد حيث يرى أن «التصوف فى كثير من حالاته أدى إلى حل ثنائية الروح والجسد على حساب الجسد ولصالح الروح أو الذات، وبذلك فقد ساهم على نحو واضح، فى عمليات الانسحاب من المشاركة الفعالة فى عمليات التمرد ومقاومة الظلم، كما أنه أدى إلى حل الثنائية الأنا والآخر لحساب الآخر»(٣٥).

وفى تصورنا أن ما ذهب إليه رمضان بسطاويسى - من أن الصوفية لم تحجب الجسد فى مقابل الروح، بل إن الجسد وسيلتهم فى المعراج الروحى - تصور موضوعى لمفهوم الجسد عند الصوفية، فالجسد عندهم يتم تنقيته من العوالق والشوائب حتى يصبح قادرًا على أن يكون معراجًا للروح، وكل ما فى الأمر أن الصوفى يسعى فى رحلته أن يستبدل بوجوده الأدنى وجودًا أرقى، والجسد يقوم بدور فاعل وحيوى فى عملية «الدفع فى الوصول إلى الروح، على الرغم من محاولة تغييب الجسد. إلا أن بغيابه يصبح أكثر حضورًا من الطرف الحاضر الذى هو الروح، ولولا هذا الوجود الغائب الحاضر لما كان للطرف الآخر/الروح أى مسوغ للوجود.

كيف يعمل الصوفى بدون الجسد، الجسد هو الذى يؤدى طقوس الصوفى، فهو الذى يجوع، ويكابد، وهو الذى يتحرق شوقًا للوصول، ويتألم، وهو الذى يضحى بكل الملذات من أجل أن يكون لائقًا بالروح، فالتصوف فى حالاته العليا ما هو إلا استكناه منظم لحقيقة الوجود.

والخطاب الصوفى يلح إلحاحًا شديدًا مع حضور طرفى الثنائية الجسد والروح فى آن فلا وجود لأحدهما بدون الآخر، والمعرفة التامة لا تحدث إلا عن طريق حضورها حضورًا تامًا، هذا ما يذهب إليه ابن عربى بقوله:

> **وما يعلم من العالم إلا قدر ما يعلم من الظلال والعالم ظل الله، ولما كان الجسد لفظًا والروح معنى فلا يمكن للجسد أن ينفصل عن الروح ولا يمكن للروح إلا أن تكون موجودة بواسطة الجسد حيث يتشكل الجسد بها، وتتشكل به، أى أنه غطاء لجوهرة الروح، تلك التى تتلون بتلون الجسد، فالماء شكل إنائه، ولما كان الجسد قبة الله وفيه يتجلى من خلال الممكن بالفعل والقوة على السواء..**[٣٦].

ثم يؤول ابن عربى العلاقة بين الجسد والروح، ويكشف عن أهمية الإدراك والمعرفة فى الوصول إلى حقيقة الذات والوجود، فيقول:

> **العالم متوهم ما له وجود حقيقى وهذا هو معنى الخيال أى خُيِّل إليك أنه أمر زائد قائم بنفسه، خارج عن الحق وليس كذلك فى نفس الأمر، يستحيل عليك الانفكاك عن ذلك الاتصال لأنه**

يستحيل على الشىء الانفكاك عن ذاته. فاعرف عينك وما أنت وما هويتك وما نسبتك إلى الحق..(٣٧).

يرى ابن عربى - فى تصوره السابق - أن نسبة الجسد إلى الروح كنسبة العالم إلى الحق، كلاهما متصل بالآخر، الحق متصل بالخلق، والخلق متصل بالحق، ولكن وجود أحدهما منفصل عن الآخر وإلا تحقق العدم الناتج من استحالة التمكن والتلبس والتماهى: «فالسعيد من الناس يكون فى إحدى مرتبتين، إما مرتبة الأشياء الجسمانية. متعلقًا بأحوالها السفلى، سعيدًا بها، وهو مع ذلك يطالع الأمور الشريفة باحثًا عنها، مشتاقًا إليها، متحركًا نحوها، مغتبطًا بها، وإما أن يكون فى مرتبة الأشياء الروحانية متعلقًا بأحوالها العليا، سعيدًا بها وهو مع ذلك يطالع الأمور البدنية معتبرًا بها، ناظر فى علامات القدرة الإلهية، ودلائل الحكمة البالغة، مقتديًا بها، ناظمًا لها، مفيضًا للخيرات عليها، سابقًا لها نحو الأفضل، فلا فضل بحسب قبولها وعلى نحو استطاعتها»(٣٨).

كما أشار الخطاب الصوفى الشعرى إلى اهتمامه بالجسد وتفاعليته مع الروح، فالعالم لا يستقيم إلا بوجودهما معًا، والإدراك مرتكز عليهما، فإذا كان ابن عربى قد أشار إلى تلك العلاقة فى خطابه النثرى فإنه يكشف عنها فى خطابه الشعرى مؤكدًا التداخل والتماهى بين الجسد والروح:

وما أراد بهذا الخلق من أحد　　　من نشأتى سوى روحى مع الجسد

ارتبط الجسد بالحب عند الصوفية؛ لذا امتلأت أعضاؤه بالحنين للآخر/ليلى، الذات العليا، حيث يهيم الجسد شوقًا وتحرقًا، فلا يحدث

الاكتمال له إلا عن طريق غياب الجسدين المحمومين، ومن هنا يبقى الصوفى فى حالة سكر دائمة وارتقاء يصل إلى درجة الغياب. وللصوفية أحوال فى الحب وحرقة فى الجسد وأنين فى الجوارح.

ويكشف عز الدين بن عبد السلام بن غانم المقدسى حال «رابعة العدوية» التى أضناها الحب وأعياها الشوق فى كتابه (شرح حال الأولياء) حيث تقول فى وصفها للمحبة: «ليس للمحب وحبيبه بين، وإنما هو نطق عن شوق، ووصف عن ذوق. فمن ذاق عرف، ومن وصف فما اتصف. وكيف تصف شيئًا أنت فى حضرته غائب، وبوجوده ذائب، وبشهوده ذاهب وبصحوك منه سكران، وبفراغك له ملآن، وبسرورك له ولهان.. فما ثم إلا دهشة دائمة، وحيرة لازمة، وقلوب هائمة، وأسرار كاتمة، وأجساد من السقم غير سالمة».

وكثر الغزل فى شعر الصوفية واجتاحت المرأة تجاربهم وأولوا اهتمامًا كبيرًا بالوصف خصوصًا فيما يتعلق بالجمال، وأصبحت المرأة رمزًا يجعل القارئ فى حيرة حين يسمع شعرًا فى وصف ليلى أو سلمى أو غيرهما، مَن المقصود أهى المحبوبة المرأة أم الذات الإلهية؟

الجسد فى التراث العربى: النثر والشعر:

وقع الجسد فى التراث العربى تحت مجهر الوصف، وأبدع الواصفون فى تقديم جسد لا يتأبى عن الحضور آنَ الوصف من حيث الدقة والبلاغة والقدرة على التخييل لإبراز مفاتن الجسد وجمالياته الخاصة، بل إن الوصف كشف معالم المرئى وغير المرئى من الجسد خصوصًا فى المرأة التى تجلت معالمها ومحاسنها ومعطيات جسدها مثل: الوجه، العينين، الشعر، الخصر، الأرداف، والثديين، تأمل معطيات أخرى تفتح مجال التخييل عند السامع، وكان الشعراء أكثر الناس قدرة على التجسيد والتخييل على اعتبار أن الشعر يعتمد على الخيال والتأمل

والاعتماد على الداخل والإيحاء والرمز، ولأن الشعر يرتبط بالحب والتصوف فإن ارتباطه بالجسد ارتباط وثيق، يكشف معالمه ويقرأ العالم من خلال مفرداته، يتوحد بالأشياء ويتأمل حركتها. وقد ربط الشعراء بين الجمال وسبل المتعة الجسدية، هذا الترابط هو الذى تبدو صورته النصية واضحة فى اهتمام علماء المسلمين بأخبار القيان والجوارى، وظهور شعر جسدى.

لقد فتن الشعراء العرب بالجسد وبهائه وجماله، وتغزلوا فيه ورسموا عوالم عدة تجلت فى أشعارهم، حتى إن مفردة الجسد وتحولاتها الضمائرية ترددت فى موسوعة الشعر العربى ٦٤٢ مرة، ومفردة الجسم ومشتقاتها وتحولاتها ١٩٤٢، والبدن ٥٠٤، مما يشير دلاليًا إلى حضور الجسد حضورًا فاعلا حركيًا له قدرة على خلق آفاق تعبيرية موحية تتيح للشعراء التغنى به وبجماله والتألم به والاحتراق ومعاناة النشوة وفرط الشبقية.

فالشعر العربى فى العصر الجاهلى قد تجاوز مفهوم الجسد المشىء إلى الجسدية، فالجسدانية، وقد تبلور خطاب يتسم بالحسية والشبقانية كما فى معلقة امرئ القيس التى يكشف فيها الحالة الجسدية دون أن يذكر الجسد صراحة وإن تقارب الجسدان واحتكا واختلطا وتفاقمت الحدة الجنسية بينهما بل إن المرأة تظهر فى تلاحم جنسى مع الشاعر حين تهجر طفلها الباكى حتى لا تفسد على نفسها لحظة الحدة الفردية الجنسية.

ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة
فقالت لك الويلات إنك مرجلى
تقول وقد مال الغبيط بنا معًا
عقرت بعيرى يا امرأ القيس فانزل

فقلت لها سيرى وأرخى زمامه
ولا تُبعدينى من جناك المُعَلَّل
فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع
فألهيتها عن ذى تمائم محول
إذا ما بكى من خلفها انصرفت له
بشق وتحتى شقها لم يحول

يرصد امرؤ القيس حدثًا وكأنه يلتقط مشهدًا متحركًا. يعتمد على الجسد وتطوحاته وشبقانيته التى تخلقها العاطفة المتأججة التى تتسم بالكثافة ومن هنا «يسود التوتر العلاقة بين الشاعر وفاطمة، ويظل هذا التوتر الذى يلف العلاقة بأكملها قائمًا حتى بعد انقطاع المنظر المضطرم بحس المغامرة والحدة الجنسية فى وحدة بيضة خدر»(٣٩).

ثم يسلك الأعشى (ميمون بن قيس) الاتجاه نفسه الذى سلكه امرؤ القيس فى علاقته بالنساء وغرامه بالجسدانية المفرطة، وهذا ما يؤكده ابن سلام الجمحى حيث يقول: «وكان من الشعراء من يتألّه فى جاهليته، ويتعفف فى شعره. ولا يستهتر بالفواحش، ولا يتهكم فى الهجاء. ومنهم من كان يبغى على نفسه ويتعهر، ومنهم امرؤ القيس والأعشى».

لقد افتتن الأعشى بالمرأة وجمالها وتغزل فى جسدها، وغزله يفيض بالشهوانية المتأججة كما ورد فى أبياته التى يصف فيها (قُتيلة) وجسمها وصفًا دقيقًا، ويتتبع بعينيه الجائعتين ما أخفت ملابسها من مواضع الفتنة المثيرة، ويتصورها حين تقعد وحين تقوم، وحين تُقْبِل وتُدْبِر، وحين تلوح بيدها فى دلال، وحين تنفصل فى ثياب النوم، وحين تنبطح على الأرض وقد انحطت أردافها وبدا خصرها الدقيق فى التجلى(٤٠)، ثم يكشف الأعشى علاقة (قُتيلة) الجسدانية مع فارسها وقد امتطاها:

إذا انبطحت جافى عن الأرض جنبها
وخوى بها راب كهامة جنبل
إذا ما علاها فارس متبذل
فنعم فراش الفارس المتبذل
ينوء بها بوص إذا ما تفضلت
توعّب عرض الشّرعبى المُغيَّل
روادفه تثنى الرداء تساندت
إلى مثل دعص الرِّملةِ المتهيل(٤١)

ويلتقط الأعشى مواضع الإثارة الجسدية فيصف الثديين والجيد الطويل وقد زانته الحلى كأنه جيد غزال، ويسترسل فى كشف عالم الجسد الأنثوى وأعضائه عند صاحبته (قتيلة) فيصف الثغر والبشرة والحاجب والخد والبطن والصدر:

وثديان كالرمانتين وجيدها
كجيد غزال غير أن لم يعطل
وتضحك عن غر الثنايا كأنه
ذرى أقحوان نبته لم يقلل(٤٢)

وحين اتسعت رقعة الدولة الإسلامية وتطورت معالم الحياة خصوصًا فى العصر الأموى تغيرت رؤى الشعراء إلى المرأة وعالمها وانحازوا إلى الجمال، وبدأت طائفة منهم التعبد فى محراب الحب، فالمحبة صفاء علاقة، وانجذاب روح إلى روح و«الحب علاقة مشروطة بانجذاب شهوة جسد إلى جسد آخر»(٤٣).

افتتن زعيم شعراء الغزل الحضرى عمر بن أبى ربيعة بالجسد: جسد المرأة وما ينطوى عليه من جمال ومفاتن تستوجب النظر والإغراء والانشغال والتحرق به، فانشغل به وبأعضائه وكشف شعره عن وصف دقيق للمفاتن الجسدية فى المرأة حتى قيل عنه: «لعمر بن أبى ربيعة أوصفنا لربات الحجال». وقال هشام بن عروة: «لا ترووا فتياتكم شعر عمر بن أبى ربيعة حتى لا يتورطن فى الزنا تورطًا»(٤٤).

ومن أبياته التى يكشف فيها عن جسدانيته المفرطة تلك التى قالها فى امرأة تدعى «هند»:

ليت شعرى هل أذو	قن رضابًا من حبيب
طيِّب الريقة والنكـ	ـهة كالرَّاح القطيب
واضح اللَّبَّة والسُّنَّة	كالظبى الرَّبيب
مخطف الكشحين، عارى	الصلب، ذى دل عجيب
مُشبع الخلخال، والقلـ	ـبين، صيَّاد القلوب(٤٥)

يطالع القارئ فتنة غير معهودة فى أدبنا العربى من ذى قبل حيث تكشف الأبيات حالة البوح الجسدى التام، الشبقانية التى تغرق فى الوصف فتكشف الغياب الذى يتجلى فى شهد الرضاب، ثم أتى ابن أبى ربيعة على مفاتن الجسد من ساقين وردفين وصدر ممعنًا النظر ومبهاج الرؤية.

وقد فجرت المرأة بجسدها ينابيع الشعر عند الشعراء فانجذبوا إليها وغرقوا فى وصف مفاتنها وهاموا بجسدها حتى إن معظمهم شبه أعضاء الجسد بالحروف وأكثروا من ذلك فشبهوا الحاجب بالنون والعين بالصاد، والفم بالميم، والصاد والثنايا بالسين والطرة المفغورة بالشين ومن أحسن ما قيل فى ذلك قول محاسن الشعراء :

أرسل فــرعًــا ولوى هــاجــرى　　صــدغًــا فــأعيــا بهمــا واصــفــا
فــخلت ذا من خلقــة حيــة[٤٦]　　تســعى وهذا عــقــربًا واقــفــا
ذى ألف ليـــســت لوصل وذى　　..............................

وقول آخر:

يا سين طرفهـا وصـاد عيـونها　　إلـى أعـــــوذ بســـــورة طـه

وقول ابن مطروح:

قــالت لنـا ألف العــذار بخــدّه　　فى مـيم مبـسمـه شفاء الصادى

وقول آخر:

صنم الجمـال فصاده من عينها　　والنون حـاجبـهـا بخـال ينقط
والميم فـوها فـالحـروف تـالفت　　مكـتوبـة والصـبـر عنهـا يكشط

كما التفت الشعراء القدامى إلى علاقة الجسد بالنص. فكلاهما يحقق لذة عند المبدع وكلاهما مسكون بالأسرار، بل إن الشاعر القديم قد ربط بين النص وجسد المرأة حيث يستقيم - فى ظل التوهج والحيرة والعتمة والجدل - النص مع الجسد من حيث الولع به وممارسة الحركة واللذة والاكتشاف، بل إن افتضاض النص بما يحمله من حيوية ومتعة هو فى الوقت ذاته يشبه افتضاض الجسد وتحرقه، وهذه العلاقة التبادلية - بين النص والجسد - قد أشار إليها أبو تمام بقوله:

والشعر فرج ليست خصيصته　　طــول الليـــالى إلا لمفتــرعــه

ويمثل أبو نواس منهجًا مغايرًا فى تعامله مع قضايا الإنسان والواقع، فهو من أكثر الشعراء انتهاكًا للوجل المصاحب لقضية الجسد فقد فك

انغلاقه وكشف عن عالمه وانجذب إلى مفاتنه وأعضائه ولغته، وعرَّى الجسد من كل ستائر الحياء بالمعنى الأخلاقى وجعله آلية جمالية وعالمًا متحرقًا فحقق رغبات نفسية وجنسية حتى إنه انشغل بالجسد الأنثوى والذكورى على السواء حيث فتن بالغلمان وصار المجون والتمرد ظاهرة لفتت أنظار النقاد القدامى والمحدثين، ولم يكن أبو نواس وحده من سلك هذا الطريق، «وإنما هو أحد أفراد العصبة الماجنة التى ألف بينها الشراب والقيان، ونشأت على الخلاعة والتهتك، أما اللون الجديد الذى اتجه إليه بكل مشاعره، وبه عُرف فهو التغنى بشذوذه الجنسى»(٤٧).

وقد وصل الأمر بأبى نواس أن يكشف عن إحدى جولاته مع امرأة وهو فى البيت الحرام كاشفًا عن حالة التوهج الجسدى الذى لف كلا منهما، فيقول فى صراحة تامة:

وعاشقين التف خداهما	**عند التثام الحجر الأسود**
فاشتفيا من غير أن يأثما	**كأنما كانا على موعد**
لولا دفاع الناس إياهما	**لما استفاقا آخر المُسند**
ظلنا كلانا ساتر وجهه	**- مما يلى جانبه - باليد**
يفعل فى المسجد ما لم يكن	**يفعله الأبرار فى المسجد(٤٨)**

وقد ذهب أبو نواس فى شعره إلى أبعد من تغزله بالنساء وهياجه الجسدى بهن، فعرض لخلوة الرجال، وكان بعض الظرفاء إذا عرف من اثنين خلوة قال: أيكما كان أرضًا، وأيكما كان سقفًا؟ وأشار أبو نواس إلى ذلك بقوله:

إذا مضى من رمضان النصفُ	**يشوّق العزف لنا والقصف**
وأصلح الناى ورم الدف	**واختلفت بين الغواة الصحف**
لوعد يوم ليس فيه خلف	**فبعضنا أرض وبعض سقف(٢٩)**

لقد امتلأت دواوين الشعراء القدامى بالجسد وعالمه والتغنى بجماله فكثر وصفه وتعددت رؤاهم، فكشفوا حالات هيامهم به وهياجهم فانقسموا إلى فريقين أحدهما: تعامل مع الجسد من الخارج اكتفى بوصف أعضائه ومدحه استحسانًا وملاحة كما فعل شعراء الغزل العفيف، وأما الفريق الثانى: فقد هاموا بالجسد وتعمقوا فيما وراءه، فكشفوا عن حالات المضاجعة والتحقق واللذة والنشوة أو ما يُعرف بالشبقانية التامة المفرطة، وقد جسد هذا الاتجاه شعراء الغزل الصريح.

دقق الشعراء فى معالم المرأة وجمالها الأنثوى كما اتضح فى وصف امرئ القيس والأعشى وعمر بن أبى ربيعة وأبى نواس، وهذه الدقة فى الرصد والتأمل هى التى تحكم علاقة الواصف بالموصوف «ومن ثم تطبيع الخطابية لإقامة نموذج جمالى للمرأة. فالواصف يبدأ من الأعلى نحو الأسفل أى من المكشوف ومواطن الهوية (الوجه) إلى الجسد المجهول. **مقابلا بين الجسد والعناصر الطبيعية مؤكدًا هذا الطابع الرمزى الذى يسم المقارنة والتشبيه ومستحضرًا الجسد الغائب عن نظائره الطبيعية الماثلة فى ذهن المتلقى والتى تحظى بمرجعية فى** وعيه»(٥٠).

أما التراث النثرى فقد تناول الجسد من خلال تصورين اثنين:

الأول: تصور كلى للجسد وجماله «يأخذ المرأة فى اكتمال ذاتها ويشير بشكل إيحائى وعمومى وبلاغى لحسنها»(٥١). وقد التفت العرب إلى ما يثير البهجة والشعور بالمتعة العفيفة فذكروا الملاحة وما يستحسن فى المرأة من صفات فقالوا فى الجارية: جميلة من بعيد مليحة من قريب، فالجميلة التى تأخذ بصرك فإذا دنت منك لم تكن كذلك والمليحة التى كلما كررت بصرك فيها زادتك حسنًا، وقيل الجميلة السمينة من الجمال وهو الشحم والمليحة، أيضًا من الملحة وهى البياض والصبيحة كذلك من الصبح لبياضه، وقال بعضهم: الظرف فى القدر والبراعة فى

الجيد والرقة فى الأطراف والخصر»[٥٢].

وجعلوا للمرأة أوصافًا تستحسن وهى: طول أربعة وهى: أطرافها وقامتها وشعرها وعنقها، وقصر أربعة: يديها ورجليها ولسانها وعينيها ويراد بهذا القصر المعنوى فلا تبذر ما فى بيت زوجها ولا تخرج من بيتها ولا تستطيل بلسانها ولا تطمع بعينها. وبياض أربعة: لونها وفرقها وثغرها وبياض عينها. وسواد أربعة: أهدابها وحاجبيها وعينيها وشعرها. وحمرة أربعة: لسانها وخدها وشفتيها مع لعس وإشراب بياضها بحمرة. وغلظ أربعة: ساقها ومعصمها وعجيزتها وما هنالك. وسعة أربعة: جبهتها وجبينها وعينها وصدرها. وضيق أربعة: فمها ومنخرها ومنفذ أذنيها وما هنالك وهو المقصود الأعظم من المرأة[٥٣].

وقد بالغ العرب فى أوصاف المرأة وجسدها وما يستحسن منها حتى فاقت أوصافهم خيال الشعراء، فقد ذُكِرَ عن الأصمعى أنه قال: قال أعرابى لابن عمه: اطلب لى امرأة بيضاء، مديدة فرعاء، جعدة، تقوم فلا يصيب قميصها منها إلا مشاشة منكبيها، وحلمتى ثدييها، ورانفتى أليتيها، ورضاف ركبتيها، إذا استلقت فرميت تحتها بالأترجة العظيمة نفذت من الجانب الآخر. فقال له ابن عمه: وأنّى بمثل هذه إلا فى الجنان!![٥٤].

ومن كثرة ما تعارف عن العرب من وضع صفات محددة للمرأة التى تستحسن وتجلب المتعة أصبح لديهم مقياس فى اختياراتهم فى الأغلب والأعم يتعلق بالجانب الجسدى الذى يملأ العين بمحسوسيته خصوصًا ما يثير الشهوة واللذة. وقد احترف بعض الرجال دور الواصف وأصبح نموذجًا دقيقًا يقدم للملوك والأمراء وعامة الناس ما يستحسن من المرأة وما يمتع فيها، ويجتهد الواصف فى تقديم صورة تأخذ لب السامع وتجنح بخياله بعيدًا حتى يستحضر الجسد وهو فى حالة تجل خاص وهذا ما حرص عليه التراث النثرى الذى أولى اهتمامًا خاصًا بالجسد

الأنثوى وجماله، ولا حرج أن يستمع الملك أو الحاكم من الواصف دقائق الأمور ودقائق الصفات والأعضاء من المرأة كما ذكر فى هذه الرواية، فقد قال عبد الملك بن مروان لرجل من غطفان: صف لى أحسن النساء، فقال: خذها يا أمير المؤمنين ملساء القدمين، درماء الكعبين، مملوءة الساقين، جماء الركبتين، لقاء الفخذين، مقرمدة الرّفغين، ناعمة الأليتين، منيفة المأكمتين، يدّاء الوركين، مهضومة الخصرين، ملساء المتنين، مشرفة، فعمة العضدين، فخمة الذراعين، رخصة الكفين، ناهدة الثديين، حمراء الخدين، كحلاء العينين، زجاء الحاجبين، لمياء الشفتين، بلجاء الجبين، شتاء العرنين شنباء الثغر، حالكة الشعر، غيداء العنق، عيناء العينين، مكسرة البطن، ناتئة الرَّكَب، فقال: ويحك وأين توجد هذه؟ قال: تجدها فى خالص العرب أو فى خالص الفرس(٥٥).

وكانت المرأة تقوم بدور الشاعر، فهى الواصفة التى تطلع على ما خفى من المرأة - **وهى أعلم به - ولا يمكن أن يظهر للرجل**، فكانت المرأة الواصفة **«تجعل من الجسد الموصوف صورة ذهنية قابلة للتجلى اللغوى والتخيلى، غير أن دقة الوصف تتجاوز فى كثير من الأحيان مجرد الرؤية** والتمحيص. فليس ذلك يكفى لمعرفة مذاق رضاب المرأة أو عظامها أو عرقها، وكأن العين الواصفة تأخذ موقع المتلقى وتوقعاته، وتستبدل عينها بعين رجولية وتستخدم بذلك بلاغة رجولية سائدة فى الشعر والنثر»(٥٦).

أما التصور الثانى الذى طرحه التراث النثرى للجسد فيتشابه مع شعر الغزل الصريح، ففى التصور الأول وقف التعامل مع الجسد عند حد الوصف المحسوس الظاهرى، وقدَّم العرب أسسًا للنموذج الجسدى والجمال الأنثوى الممتع كما أسلفت النصوص السابقة التى طرحت المرحلة الأولى التى «تأتى فى إطار ضبط معجمى للجسد وحركاته وأوصافه فى المخزون اللغوى العربى. يقود هذا الهوس التصنيفى المعجمى إلى التأكيد على موقع الجسد من التواصل التعبيرى من جهة

وعلى تأصيل ذلك الزخم اللغوى الذى اتصل بالجسد منذ الجاهلية ومنحه صبغة قارة ومخصوصة»[٥٧].

ومع اتساع الثقافة العربية وخروجها من أسر القبلية الضيقة واحتكاكها بالثقافات الأخرى أصبح الجسد معيارًا اجتماعيًا يشير إلى حركة المجتمع وثقافته فظهر ما يعرف بعلم الباه الذى عرف طريق التصنيف والتخصص فى القرون الأخيرة للمجتمع الوسيط، وظهرت مصطلحات فارقة فى الإشارة والدلالة ينبثق جميعها من الجسد وعالمه: كالماجن والعذرى والصريح والجمال البلاغى والجمال الجنسى وامتلأت المصنفات العربية بالحديث عن الجسد وأعضائه والإثارة واللذة والمتعة والشبق والاحتكاك والمضاجعة، وأوضاعها، وظهر ترابط بين الجمال وسبل المتعة الجسدية كما طرحتها «ألف ليلة وليلة» فى الوقت الذى ظهر فيه ما يعرف بالكتابة أو المصنفات (الأيروسية) كما فى «الروض العاطر»، و«جوامع اللذة»، و«رجوع الشيخ إلى صباه»، و«نزهة الألباب»، وقد كشفت هذه المؤلفات سبل المتعة الجسدية والإعلان عن مواضع الجماع الأكثر متعة ولذة، بل إنها كشفت طرق العلاج الجنسى وطرحت أوصافًا للحياة الجنسية الصحيحة..

هذا التحول فى طرح النموذج للجمال بهذه الصورة «يدل على الاشتغال المستمر للثقافى على الطبيعى. وهو يشكل أيضًا فعل الجسد المثالى على الجسد الواقعى. بحيث يتحول الجسد بفعل هزات وتبدلات عنيفة كى يتلاءم مع الصورة المعرفية المتواضع عليها»[٥٨].

تشابهت المرحلتان فى كثير من الخصائص والسمات على اعتبار أن المرحلتين تتواصلان طبيعيًا وتتطوران، فالمرحلة الأولى مقدمة لازمة لحضور الجسد وتجليه عبر صفات تجعل منه قوة خاصة فى حضوره الذى يفتح الطريق أمام حضور المرحلة الثانية. وهى إنتاج فعل جسدى يتحول من الحضور إلى الممارسة؛ ولذا ظلت بعض الخصائص

متواصلة فى المرحلة الثانية حيث التركيز على بعض الصفات الجسدية التى تتحول إلى جسدانية مثل ضخامة الأرداف والهن على وجه الخصوص، ويرى بعض الباحثين أن السبب فى ذلك يرجع إلى أن «ثمة سيكولوچيا اجتماعية للأرداف باعتبارها تتمتع فى الغالب بحظوة كبرى فالاستدارة الفخمة تمنح المتعة للعين، إذ هى المقدمة لامتلاك الجسد المرغوب فيه امتلاكًا خاصًا خلال العملية الجنسية»(٥٩).

لقد تحول الجسد فى ظل التراث العربى من واقعيته الفيزيقية المحددة إلى جسد ثقافى اجتماعى يحمل وعيًا معرفيًا مختلفًا، فحين يتعامل معه الواصف سواء أكان شعرًا أم نثرًا فإنه «يتعامل معه انطلاقًا من مخزونه الفكرى وذاكرة اللغة وقيمها وأخلاقها، وأيضًا من خلال الممكنات البلاغية التى تسجنه فى الصورة؛ لذا يغدو الجسد بهذه العملية البلاغية الوصفية مثالا لغويًا قد يحاكى أصوله المرجعية»(٦٠).

يبقى الجسد مرتبطًا بالسياق التاريخى والاجتماعى والإنسانى وإن اقتطع من سياقه الذاتى والموضوعى يخلق منه جسدًا تخيليًا خصوصًا إذا فرقنا بين تكوينه الفيزيقى والنفسى ولا يصبح الجسد أهم أسلحة مواجهة الواقع والعالم بوصفه وجودًا يزخر بإملاءات عدة معرفية واجتماعية وبيلوچية.

الجسد وشعراء الحداثة:

شعرية الحداثة كتابة أخرى لتناقضات الواقع وصراعه وتأزمه، فى الوقت الذى يشير فيه مفهوم الحداثة إلى التجاوز المستمر، الاستباق، والاستشراف، خلخلة البيئة المعرفية وتحطيم ثوابتها، عدم القناعة بالوجود فى ظل النموذج، عدم الاطمئنان إلى الجاهز المجانى، هى

التجاوز والخروج على الأشكال القائمة الممكنة، الحداثة ضد القار والممكن، استجابة دائمة للمستحيل الذى لا يتحقق.

وشعرية الحداثة بما أنها مغايرة للمألوف التعبيرى فإنها قضت على المشكلة المفتعلة والصدام المدرسى الساذج: ثنائية الشكل والمضمون، فهى ترى أن الشكل والمضمون يتحقق جماليًا من خلال شكل ما دال، شعرية الحداثة كسر لما يسمى بالقوانين الصلبة العازلة بين الأجناس الأدبية، حطمت قدسية اللغة، وهشمت اللغة الفقهية؛ لأنها تعى إرادتها التعبيرية، فليس هناك أنماط معدَّة أو مفردات شعرية وأخرى غير شعرية، فدخلت البساطة على اللغة أو ما سمى باليومى الذى ترفضه اللغة المنبرية التى تحولت أداتها أو تقنياتها إلى نسق أو قالب فقد فاعليته الحركية، وأصبح نمطًا أو نموذجًا والحداثة لا تكمن فى النمذجة، بل إن نموذجها يتحقق فى الهدم الدائم، والسعى المستحيل نحو جماليات يتكشفها الخطاب آن حركيته وتفاعلاته وصراعات مع بنًى مختلفة، ومن هنا تبقى الحداثة «قيمة فى العمل الفنى. هى قيمة التساؤل المستمر»[٦١]. ولهذا تصبح المسئولية الإبداعية أكثر التزامًا، ويصبح العبء الملقى على كاهل الخطاب الشعرى الحداثى أكثر عبئًا، فهو يلتقط لحظة منفردة، هى لحظة التطهر الجمالى، لحظة انبثاق الذات وولوجها، لحظة التحقق والامتلاء حين تلتقى الذات بنفسها، فتتوحد معها وترى علاقتها الجدلية مع العالم، إنها لحظة الفيض بالمفهوم الصوفى تكون هذه اللحظة انفلاتًا من الزمن السكونى واشتباكًا مع الزمن الحركى والتقاط اللحظة المتفردة. التى تعد ميلادًا للشاعر الجديد يستطيع فيها أن يطهر رئتيه من الهواء الملوث، .أن يستشرف عالمًا جديدًا وبكرًا. يؤسسه لنفسه مملكة خاصة ملؤها الحرية والإنسانية؛ لذا لا تصبح القصيدة - فى ظل الحداثة - احتذاء بمثال أو نموذج، بل هى فتح لباب التساؤل الدائم، واحتواء مفاهيم ورؤى جديدة

تكشف ملامح ما يسمى بالحساسية الجديدة التى تعد «نقلة أساسية فى الرؤى والمفاهيم وطرائق النظر إلى الذات والعالم وهى نقلة أساسية فى أشكال التقنيات الفنية وطرائق التعبير أو الإيجاد الفنى»[٦٢].

ولأن الحداثة الشعرية فاعلية تدميرية، تنسف ما يعرف بالفكرة أو الموضوع، فقدت ما يسمى برسالتها التحريضية أو الغنائية التى تستلب شجون الإنسان الجديد وأحزانه، بل إن الشاعر الحداثى يحاول أن «يحقق صورة عن العالم، مكتنزة الدلالة، ممتلئة بمعان لا تستنفدها الأزمان، وهو حين يدخل عتامة الغموض والتراكيب فإنما يفعل ذلك وعيًا بضرورة أن تكون قصيدته علامة تدل على العالم وتفعل فيه»[٦٣].

الشعرية الجديدة تعرف عن وعى ممارستها مع الواقع الذى تصطرع معه رغبة فى تأكيد شعور الذات برغبتها الجارفة فى التجاوز والتخطى؛ لذا اتخذت من الجسد أداة إيجابية للتعرف على هوية العالم وملامحه، بل أعادت إدراك هذا العالم وفق حركة الجسد وقدرته على انتخاب الأشياء وملامستها. وأصبح خط الجسد «أساسيات شعر الحداثة، بوصفه ممثلا للطبيعة المشعة بروحها فى الوجود كله. ومن خواص هذه الطبيعة أنها قابلة للكثافة المادية، بل مؤشراتها الخارجية الحية التى تظل ساكنة فى انتظار الطاقة الإدراكية للحواس، لتكتمل دائرة التفاعل بين الجسد والعالم، كتفاعل يمثل إضافة عرفانية إلى خطوط الدلالة عمومًا[٦٤].

وإذا كانت الحداثة الشعرية فى مصر قد بدأت مع الرعيل الأول/جيل الريادة المتمثل فى تجربة صلاح عبدالصبور، أحمد عبدالمعطى حجازى، ثم الرعيل الثانى وهو جيل الستينيات الذى يضم بين دفتيه: محمد عفيفى مطر، أمل دنقل، حسن فتح الباب، عبدالمنعم عواد يوسف، بدر توفيق، فإن الدراسة تحفل بتجربة الرعيل الثالث وهو جيل السبعينيات الذى تمثل فى كتابات إضاءة وأصوات، وخصوصًا أن هذا الجيل قد شكل

مفاهيم جديدة حول الكتابة الشعرية ومكوناتها الجمالية ورؤى الواقع وطريقة التعامل معه، وكان الجسد واحدًا من أهم الظواهر التى شغلت توجه الشعراء فى تلك الفترة الذين تربوا على تراث جسدى وافر شكّل نموذجًا للحرية على مستوى الإنسان والخطاب، وأصبح لديهم وعى بالمنطقة الواقعة بين المطلق الجسدى والنسبى، حيث انشغلوا بالجسد بوصفه نسبيًا متخلصًا من التخيلية إلى الواقعى الذى يكسر صمت العالم وسطوة الواقع وقسوته وقهره، لقد وجد شعراء السبعينيات فى الجسد ضالتهم لأنه الحرية الحقيقية والامتلاء الأوحد وهذا الذى يدل على وجود الفرد أو نفيه والحرص على وجود الجسد هو - فى الآن نفسه - حرص على الحياة، فالشاعر يريد أن يتعرف على الأشياء بجسده وهذا ما يؤكده أحد شعراء تلك الموجة فيقول: «أريد أن أكتب جسدى، أن تكون له الصدارة، أن تمر كل الأشياء الأخرى عبره، جسدى هو كل ما أظن أننى أملكه، **ما أظن أنه رحلة تعرفى الدائمة، ما أظن أنه يجعلنى فردًا، رأسى تجعلنى ضمن مجموعة مهما حاولت سأجد من يشترك معى فى ملكية أفكارى**»(٦٥).

أيقن الشاعر الحداثى أنه لا يملك حرية كاملة إلا فى جسده. فهو وسيلة إدراكه للعالم، من خلاله يتعرف على معطياته، فهو -أى الجسد- «ما يحدد وجود الإنسان فى العالم، وأعضاء الجسم الكونى هى الأشياء الكثيرة التى تقود للوحدة، مثلما تقودنا أعضاء الجسد الإنسانى للتعبير عن توحده الأنطولوچى وكتابة سيرة الجسد/الكون، والأعضاء من خلال المفهوم السابق للكتابة، يجعل الشاعر يحيل الجسد إلى قيمة أنطولوچية لها أبعاد معرفية وأنثربولوچية وفلسفية وصوفية»(٦٦).

ومع ازدياد وعى الشعراء واحتشادهم المعرفى ازداد تعاملهم مع جسدهم وأصبح كل واحد منهم يمارس فى جسده نبوءته وتصدعه وألمه وحلمه وفرحه، يسكن فيه ويدمره ليخلقه مرة أخرى حرًا طليقًا بعيدًا

عن الضغوط والعوائق سواء أكانت اجتماعية أو سياسية وذلك على عكس التصور الأولى الذى يقدم ناتجًا مغلوطًا، وهو أن الممارسة التعبيرية هى وسيلة الإفضاء إلى عالم الشهوات واللذائذ، وعلى هذا يدخل الجسد بكل تحولاته دائرة التجلى ليصير أداة شعرية من الطراز الأول»(٦٧).

وقد تنبه شعراء الحداثة إلى أهمية الكتابة الجسدانية بوصفها حالات ارتقاء صوفى وشفافية يعبر فيها الشاعر بجسده تخوم القسوة والقهر منطلقًا نحو ذاته الحقيقية وحريته التامة، هذا التوجه يؤكده إدوار الخراط فيقول: «ما زالت تراودنى مشروعات قديمة أن أكتب الشبق - كما فعل أجدادنا - بكلماته الصريحة البسيطة، ذات الحروف الثلاثة. ما دام ذلك يأتى من سياق العمل الفنى وحتميته هذه حرية ما زالت مفقودة عندنا بعد أن كان تراث ثقافتنا قد اكتسبها لنفسه ولنا، وحفظها لنا»(٦٨).

ترتضى الدراسة هذا المفهوم الذى طرحه الخراط والذى يفتح طريقًا واعيًا للتعامل مع الكتابة الجسدانية التى يرد عالمها ويتوقف قبولها أو رفضها على السياق الفنى وليس السياق مطلقًا، كما أنها لا تصبح تعهرًا إذا صح التعبير، وممارسة للدعارة الكتابية - رغبة فى الخروج والتمرد، التى يذهب إلى بعض الكُتَّاب - ولكن نذهب إلى الشبقية التى تصل إلى حد التصوف. أو التصوف الذى يصل حد الشبق، شبق الحالة الذى يفجر فى الكتابة طاقات هائلة لحركة الروح وتألم الجسد ولذته فى أن يستطيع هذا النوع من الكتابة، أن «يعرى أشد اللحظات شهوانية فى الجسد، وتفشى وهم السر فيه فى الوقت الذى تحتم عليه تحويل هذه اللحظة من أشد حالات عهرها إلى أعلى نشوتها الصوفية»(٦٩). والجسد «قد يكون مجازًا أيديولوجيًا يمكن الفرد من التعبير أو النفى لعدد الممارسات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التى يعيش فيها الجسد:

إنه يرتبط بالضغوط وعوامل الضبط الاجتماعى بالإحباطات والحرمانات الكثيرة التى يحياها المرء»[٧٠].

ويرى كمال أبو ديب أن هناك أسبابًا وراء احتفاء الشاعر الجديد بالجسد ورغبته فى ممارسة تجربة جسدانية غير مسبوقة فيؤكد - أى أبو ديب - بقوله:

«إنه لمن الشيق والجميل المثير أن شعر الجسد والحسية الشهوانية ينتشر مع تصاعد الأصولية الدينية والقمع الأخلاقى والفكر الذى تفرضه، تمامًا كما كان شعر الرفض والحرية ومجابهة القمع السياسى قد ازداد حدة وانتشارًا مع ازدياد القمع السياسى ووصول الأنظمة الإرهابية العربية إلى ذروة تجبرها وسحقها للحرية والفكر»[٧١]، ومن هنا يمكن «أن يصبح الجسد الفضاء الجديد لتجسيد روح المقاومة وانتهاك السائد العقائدى الرجعى بعد أن اختفى الفضاء السياسى الممكن لتجسيد روح المقاومة»[٧٢].

ويؤكد أبو ديب بقوله:

«تحول النص إلى جسد يمارس فيه وعبره الشاعر فعل الحرية والعنف كلما ازداد القمع السياسى، ونحن قد نكون الآن أمام تحول جديد يصبح فيه الجسد هو النص الذى يمارس فيه الشاعر عنفه ووحشيته وافتضاضه وتملكه للأشياء لأسباب مماثلة لما مضى، ولغير ذلك»[٧٣].

ثم يضيف سببًا خفيًا لاختفاء الشاعر بجسده:

«ثمة احتمال قوى لأن يكون لهذا الانصباب - بل ينبغى أن أقول الانقضاض - على الجسد بُعد خفى يرتبط بتقلص مجال فاعلية الأنا فى العالم الذى يعيش فيه الفنان الآن، وسقوط الأوهام الكبيرة المتعلقة والدور النبوئى التغييرى الثورى للشاعر والشعر، لازدحام الفضاء بجحافل القمع السياسى والاجتماعى والأخلاقى والدينى فى آن، وقد

تكون دلالة ذلك كله مزدوجة ضدية ينقض وجه لها وجهًا، إذ يمكن أن تكون تجسيدًا للإحساس بالعجز والعنة فى مجال الفاعلية فى العالم الخارجى الحقيقى بصورة تدفع الفنان إلى الانكباب الافتضاضى الشارخ بعنف لجسد امرأة يمكن أن يمتلكه ويمارس طغيانه عليه فى غرفة مقفلة أو سرير آمن، معوضًا ذلك عن عنته ناسجًا وهم فحولة. كما يمكن أن تكون التجسيد الاحتضارى لروح التمرد والمقاومة فى سكرات موتها الأخيرة»[٧٤].

وترى الدراسة أن الصوفية - بوصفها نبعًا فياضًا تربى عليه الشاعر الجديد ونهل منه قد أولت اهتمامًا خاصًا بالجسد والجسدانية - كما أسلفنا - مرحلة أولى فى التحول إلى الجسدانية فى العمل الشعرى باعتبار أن العلاقة بين الجسد والروح عند الصوفية علاقة (ما بين) أى أنها علاقة تحاول أن تسمو بالجسد إلى الروح، وهنا لن يبقى إلا الجسد. لأن الواقع الأساسى هو تقديم خطاب فى المكان الواقع بين الحدود المتخاصمة (الما بين) والذى كان معادلا موضوعيًا لهذا الالتباس الذى عايشه جيل السبعينيات الشعرى على الصعد كافة: السياسية والاجتماعية والثقافية والجمالية، ولأنه لم يكن واقعًا دينيًا فى الأساس فإنه سرعان ما تحول فى الخطاب الشعرى السبعينى إلى الجسد، ومن هنا ظل الاشتباك بالخطاب الصوفى حاملا جماليًا للتحول من منطقة (الما بين) إلى الجسد.

الهوامش:

١ - M. Chebel "Visions du corbs en Islam," in Le L'orient, Let tri-mestre, 1988, n 8-9. p 204.

٢ - فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس فى الإسلام، بيروت: أفريقيا الشرق ١٩٩٩، ص ٢٨.

٣ - مالك شبيل: تصورات الجسد فى الإسلام، ص ٢٠٦ نقلا عن السابق.

٤ - السابق ص ٢٠٧.

٥ - السابق.

٦ - سور: طه، الأعراف، الأنبياء.

٧ - المنافقون.

٨ - سور: الإسراء، غافر، الشعراء، يوسف، النحل...

٩ - فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس فى الإسلام، ص ٤٠.

١٠ - سورة يوسف آية (٢٣)، (٢٤).

١١ - عبدالوهاب النجار: قصص الأنبياء، القاهرة: مؤسسة الحلبى وشركاه للنشر والتوزيع د. ت ص ١٢٤.

١٢ - سورة يوسف، آية (٢٥).

١٣ - عبدالوهاب النجار: قصص الأنبياء، ص ١٢٤.

١٤ - سورة البقرة آية (٢٢٣).

١٥ - فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس فى الإسلام، ص ٥٧، ٥٨.

١٦ - سنن النسائى - باب النكاح.

١٧ - فريد الزاهي فى كتابه: الجسد والصورة والمقدس فى الإسلام، ص ٥٨.

١٨ - سورة البقرة، آية (١٨٧).

١٩ - تفسيرالقرطبى، ص ٦٩١.

٢٠ - سورة النساء، آية (٤٣).

٢١ - تفسير ابن كثير جـ٢، ص ٢٧٥.

٢٢ - فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس فى الإسلام، ص ٦٠.

٢٣ – ورد الحديث فى باب النكاح: سنن النسائى.
٢٤ – سنن النسائى: باب النكاح.
٢٥ – ابن أبى حجلة: ديوان الصبابة، بيروت: دار حمد ومحيو ١٩٧٢، ص ٣٩.
٢٦ – سنن أبى داود فى كتاب الحدود.
٢٧ – فريد الزاهى: الجسد والصورة والمقدس فى الإسلام، ص ٩١.
٢٨ – السابق ص ١٠٩.
٢٩ – الكتاب المقدس، «سفر صموئيل» الإصحاح الحادى عشر.
٣٠ – الكتاب المقدس، نشيد الإنشاد، الإصحاح السابع.
٣١ – الكتاب المقدس، نشيد الإنشاد، الإصحاح الأول.
٣٢ – القشيرى: الرسالة القشيرية، القاهرة: شركة مكتبة ومطبعة البابى الحلبى وأولاده ١٩٥٩، ص ٧٣.
٣٣ – فريد الزاهى: الجسد والصورة والمقدس فى الإسلام، ص ٥٣.
٣٤ – د. رمضان بسطاويسى: الإبداع والحرية، ص ٢٢٢.
٣٥ – شاكر عبدالحميد: حلم عابر وجسد مقيم، فصول، المجلد الخامس عشر العدد الثانى صيف ١٩٩٦، ص ١٣.
٣٦ – ابن عربى: فصوص الحكَم، شرح أبو العلا عفيفى. القاهرة: مكتبة الحلبى د.ت ص ١٠٢.
٣٧ – السابق ص ١٠٣.
٣٨ – نقلا عن: فريد الزاهى: الجسد والصورة والمقدس فى الإسلام، ص ٥٥.
٣٩ – كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦، ص ١٣٢.
٤٠ – انظر: ديوان الأعشى الكبير، شرح وتعليق د. محمد حسين، القاهرة مكتبة الآداب د.ت ص ٣٥١.
٤١ – السابق ص ٣٥١.
٤٢ – السابق ص ٣٥٣.
٤٣ – فوزى عطوى: مقدمة ديوان عمر بن أبى ربيعة، بيروت: دار صعب ١٩٨٠. جـ١، ص ٨.
٤٤ – السابق ص ١٢.
٤٥ – السابق ص ٨ – ٩.
٤٦ – ديوان الصبابة ص ٤٦.

٤٧ - د. العربى حسن درويش: أبو نواس وقضية الحداثة فى الشعر. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧، ص ٣٢٩..

٤٨ - السابق ص ٣٢٨.

٤٩ - وردت هذه الأبيات فى القاضى أبى العباس الجرجانى فى: كنايات الأدباء وإشارات البلغاء، تحقيق د. محمود شاكر القطان، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. سنة ٢٠٠٣، ص ٩١.

٥٠ - فريد الزاهى: الجسد والصورة والمقدس فى الإسلام، ص ٧٤.

٥١ - السابق ص ٧٧.

٥٢ - داود الأنطاكى: تزيين الأشواق فى أخبار العشاق، بيروت: منشورات حمد ومحيو ١٩٧٢، ط١، ص ٤٠.

٥٣ - انظر: السابق ص ٤٠ - ٤١.

٥٤ - أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة: عيون الأخبار، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣ المجلد الرابع ص ٦.

٥٥ - ابن عبد ربه الأندلسى: العقد الفريد، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الذخائر، مارس ٢٠٠٤، ص ١٠٨.

٥٦ - فريد الزاهى: الجسد والصورة والمقدس فى الإسلام، ص٧٤-٧٥.

٥٧ - السابق ص ٨١.

٥٨ - السابق ص ٨٣.

٥٩ - عبدالوهاب بوحديبة: الإسلام والجنس، ترجمة هالة العورى، القاهرة: مكتبة مدبولى ١٩٨٧، ص ٢٧٥.

٦٠ - فريد الزاهى: الجسد والصورة والمقدس فى الإسلام، ص ٨٧.

٦١ - إدوار الخراط، شعر الحداثة فى مصر، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية ٩٧، ديسمبر ١٩٩٩، ص ١٠.

٦٢ - السابق ص ٧ - ٨.

٦٣ - محمد بدوى: ندوة الكرمل نقلا عن السابق ص ٢٩.

٦٤ - د. محمد عبدالمطلب: هكذا تكلم النص، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧ ص ١٤٠.

٦٥ - عبدالمنعم رمضان: حوار مع أحمد الشهاوى، مجلة نصف الدنيا ١٩٩٣/٢/٢٨.

٦٦ - د. رمضان بسطاويسى: الإبداع والحرية، ص ١٢٦.

٦٧ - د. محمد عبدالمطلب: تقابلات الحداثة فى شعر السبعينيات، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية ٤٥، نوفمبر ١٩٩٥، ص٤٠٥.

٦٨ - إدوار الخراط: أنا والتابو، فصول، المجلد الحادى عشر، العدد الثالث، خريف ١٩٩٢، ص ٥٤.

٦٩ - علاء عبدالهادى: خبرات الجسد الحميمة فى الكتابة الأدبية، ص ١٨٨.

٧٠ - د. شاكر عبدالحميد: حلم عابر وجسد مقيم، فصول المجلد الخامس عشر العدد الثانى، صيف ١٩٩٦، ص ٢١٦.

٧١ - كمال أبو ديب: اللحظة الراهنة، فصول المجلد الخامس عشر، العدد الثالث، خريف ١٩٩٦، ص ٢٤.

٧٢ - السابق ص ٣٢ - ٣٣.

٧٣ - السابق ص ٣٣.

٧٤ - السابق.



متاهة الجسد فى
(متاهة الجسد)



محمد آدم من أكثر شعراء جيله احتفاء بالجسد وعالمه ومفرداته وعلاقاته، فقد سيطرت الرؤية الجسدية على تجربته، فجاءت دواوينه - فى بعضها - تحمل لفظ الجسد مثل: (أنا بهاء الجسد واكتمالات الدائرة)، و(متاهة الجسد)، فى الوقت الذى تحفل قصائده الأخرى بلفظه أو معطياته.

والمتأمل فى تجربة محمد آدم يكشف أنه منذ بدايته الشعرية اتخاز إلى الجسد، ليقرأ من خلاله حركة الوجود، ويفسر حضوره وغيابه فى ظل تجاذب الأشياء مع جسده وحالاته المتغيرة التى تتوهج أحيانًا، فالمرحلة الأولى من تجربة آدم يتعدد فيها الجسد ويتمظهر فى أشكال عدة، وينشغل فى تلك المرحلة الشاعر بإدراكه لجسده المحتشد بطاقات هائلة وقدرة لا تحد على التجاوز والتغير، فيأتى فى المرحلة الأولى فاعلا يرصد الأشياء ويحتك بها ليقيم معها حالة خاصة وشعرية لها جمالياتها الخاصة البنى، فيتعدد حضوره، ومن هنا كانت أهمية المحور السياقى (gntag matic) فى العمل: وهو الذى أدى إلى القيام بالتأليف (Combination) أى هو ذلك «التمظهر الذى ينتج من الالتمام -Jux) (taposition وهو الذى يدفعنا إلى البحث فى شعرية الأشياء أو التصورات لا شعرية الكلمات عبر العلاقات بينها»[(1)].

يحتفل محمد آدم بالجسد وتطوحاته وحالاته وتجلياته فى ديوانه «متاهة الجسد» احتفالا كبيرًا حتى يمكن أن نطلق عليه ديوانًا جسديًا يتشكل عبر علاقات الجسد بالأشياء ويرى الشاعر من خلال العالم ويحدد علاقته بالآخر، فالقارئ يستطيع أن يرصد زخمًا كبيرًا فى مفردات الجسد عبر: الجسد/الجسم/البدن. ومفرداته وأعضائه وعلاقاته بالذات، هذا الزخم لعالم الجسد هو الذى يشى دلاليًا على

نحو ما إلى نجاح الشاعر فى استخدام كلمة (متاهة) المضافة إليه، فهى تعطى إشارة إلى التداخل والغموض والحركة والحيرة وكثرة العلاقات المتولدة عبر البنى التركيبية للجسد وعالمه، والجسد يغازل الذات فى تجربة محمد آدم على اعتبار أنه صورة من صور حضورها العينية وأحيانًا تتضخم الذات داخليًا وخارجيًا «وهو أمر يعكس إحساسًا داخليًا بالوحدة والضياع، ومن ثم كان الإغراق فى عالم الجسد هو الوسيلة المثلى لمواجهة هذه المشاعر الطارئة»[٢].

الشاعر حين يدرك قيمة الحياة فإنه ينشغل بها، ويتحسس وسائل الإقامة فيها، أولى هذه الأدوات التى يمتلكها الشاعر وعيه فيشير إلى وجوده وتحققه وحضور جسده، وفى المقابل يسيطر الموت على رؤية الشاعر فيجعله أكثر حرصًا على جسده لأنه هو الحياة. وإذا أصيب الجسد بالعطب فقد الشاعر الحياة. ويرى محمد آدم أن الموت هو سبب الاحتفاء بالجسد فى مشروعه الشعرى، ينقسم عنده إلى عالمين: الجسد الحضور والجسد الموت، فهو يرى أن:

الحياة رحلة دائمة إلى الموت الدائم
والموت رحلة دائمة إلى الحياة الدائمة[٣].

فإذا كانت الحياة تسير إلى العدم وتتماهى مع الموت فإن المجازفة والخروج واختبار كل معطيات الواقع هى قانون الشاعر حيث لا شىء سوى التجريب والتجاوز والحركة والاحتكاك، ويأتى الجسد فى مقدمة أدوات اكتشاف العالم؛ لأنه أول ما يعرف وأول ما يرى، ويحس، ويدرك، فيبدأ الشاعر تحسس لغة الجسد، أعضائه، تجلياته، وتطوحاته، وحين يصطرع الموت والحياة على جسده فى آن، ويحاول أن يتعرف على بداية المسيرة: القراءة. فالجسد تبين أول حروفه مع الموت فى الوقت الذى

يحمل له الجسد الأمان والنجاة، وغياب الجسد يعنى الموت. فى الوقت الذى يتحرك معه فى إطار ديمومى فما يكاد يخرج حتى يخرج منه ليلتبس بالوجود والعدم فى آن:

وأنجو من الموت فلا أطفو إلا على ساحل أو أموت ولا
أخرج منه إلا إليه
عندئذ
أشرق بنور شمس على بحيرة الجسد الخضراء وأتهجى حروفه
وأفك مغاليقه وطلاسمه[٤].

يتراءى فى الدفقة التحول إلى الوجود الحى الفاعل حيث تشير البنية التركيبية من خلال الصفة/خضراء، فى الوقت الذى يتراءى حقل الوجود المضاف إلى الجسد (بحيرة)، وتتلبس حالة الإدراك والمعرفة الشاعر فيعلق قدرته على فك طلاسمه وقراءة أبجديته الغامضة خصوصًا وأن «تصورات الجسد والمعارف التى تبلغها تخضع لحالة اجتماعية، ولرؤية العالم، محدد للشخص فى داخل هذه الرؤية»[٥]، كما أن «الجسد بناء رمزى، وليس حقيقة فى ذاتها، ومن هنا ينشأ عدد لا يحصى من التصورات التى تسعى لأعضائه معنى»[٦].

والمتأمل فى (متاهة الجسد) يرى أن أنواعًا عدة من الأجساد تتلاقى. تمثل سلسلة. وتكشف رؤية الشاعر الجسدانية التى تحتاج إلى متابعة دقيقة لفك طلاسمها والوقوف على أبعاد هذا الجسد ومفرداته وعلاقاته وحركته الدائبة التى تتداخل مع جسد العالم لتؤكد أن هناك ناموسًا ما بين الشاعر وجسده الذى يتكشف عبر مكمن ضيق حرج على حد قوله:

أيها الجسد
اخرج عليَّ من مكمن ضيق حرج
وتصبب عليَّ
كاليواقيت
وتشبث بجنازاتى
وقل لى: أنا الأول والآخر والظاهر والباطن
ولا تقل لى:
أنا أنت أو أنت أنا
فبيننا علامة
ومواثيق على ما نُخفِى وما نُعلِن(٧).

لقد تحول الشاعر من موضع الحديث عن الجسد ليتأمل ماهيته وعالمه وعلاقاته إلى موضع الحديث إلىَّ (أيها الجسد) رغبة فى المواجهة والتعرى وإعلانًا لوعى جديد يكشف قدرة الاتصال والانفصال فى آن، إنه احتشاد من نوع خاص وامتلاء متفرد تجتاح فيه الذات حدودها الضيقة وتكسر كل حواجز الألفة والنفور فى آن مع معطيات الوجود: (لا تقل لى أنا أنت أو أنت أنا)؛ لتبقى العلاقة فى إطار متداخل: خفى ومعلن، ساكن ومتحرك، إنها علاقة لها قانون خاص: (فبيننا علامة، ومواثيق، على ما نُخفِى وما نُعلِن).

فى المرحلة الأولى من (متاهة الجسد) حاول محمد آدم أن يطرح الجسد من خلال سؤال، هذا السؤال تبدى له من خلال مراحل سابقة، وفى هذا التساؤل تكمن القدرة على الاعتراف ببصمة الجسد، بل ما تعنيه كلمة بصمة من تأصيل وتأسيس وحقيقة، كانت مرحلة التساؤل محاولة للكشف عن نكهة الجسد وتجلياته حيث يبدو شيئًا مغلقًا ومغلفًا بكثير من الحذر والمخاوف، أراد الشاعر أن يفتض بكارة هذه المنطقة،

ويدخل إلى أرض الجسد مسلحًا بالخيانة أحيانًا والتخوف أحيانًا أخرى:

أيها الجسد:
كيف أصعد إليك وأنزل
وأصطاد سمكك الأخضر المتوحش
ولا أنتبه إلى الغرقى
وهم كثيرون
أيها الجسد
كيف أفك رموزك
وأحصى عدد كلماتك وكمالاتك
أيها الغامق المصقول بالوجع والخيانات
أأنت غامض مثل الوردة
ومفتوح كالهاوية؟!(٨).

وحين يتأمل الشاعر جسده ويدرك صراعه مع العالم وما يلاقيه من مقاومة تهدد الذات وتحاصرها فإن التساؤل فى حقيقة الجسد يبدو أمرًا طبيعيًا:

هل وردة يا سيدى الجسد؟!
أم طائر يفلت حول رقبتى وعنقى؟!
أتمدد بين ذراعيك كالجوهرة الزائفة العتيقة
ولا
أفتش عن رقدة لى
وأحتسى شراب النبيين والفقراء -
وأفر إليك كالضحية(٩).

الإحساس بالضياع والانكسار والتمزق وهو ما يشكل رؤية الذات للجسد فى الوقت الذى تتلبسها الحيرة والقلق. ويلجأ الشاعر إلى التساؤل - القائم على التغيير - مع الجسد. (هل وردة.. أم طائر) هذا التساؤل يطرح نوعًا من الاغتراب أو يعكس حالة الاغتراب الداخلى الذى يتراءى للشاعر مع جسده، فأصبح لا يقاوم الضياع ويستسلم - فى رحاب الجسد - لمعطيات التردى والانهزام: (أتمدد بين ذراعيك كالجوهرة الزائفة العتيقة)، وينحاز فى نهاية المطاف إلى الموت بوصفه خلاصًا ولكنه الموت فى رحاب الجسد، (وأفر إليك كالضحية).

وحين يبدأ الشاعر التعرف على جسده فإنه يبدأ فى التعرف على ماهية الوجود، وتتحول رؤية الجسد من التساؤل إلى المشاهدة ثم التعرف فالتعين والتحقق، إنها رحلة المجاهدة بالتعبير الصوفى:

ألمس حصيرة الجسد، فأجد فضاء شاسعًا
يفصح الجسد عن تأملاته وأقاويله
فأنفض غبار النوم وطراوة الأعضاء وأقعد تحت شجرة الجسد
وأرتكز على منعطفاته
ودروبه
وأفتح بابًا ضيقًا حرجًا لا يفضى إلا إليه[١٠].

حركة الذات المحتشدة بالفاعلية تشكل مرحلة وعلاقة خاصة بالجسد المتعين الذى ينطوى على كثير من الغموض، ففى ظل فعل الذات (ألمس) تتحقق إيجابية (يفصح الجسد)؛ ليعبر عن عالمه المكنون، ويتجلى بهاؤه ومن هنا يدخل سياق الجسد المبدع وهو «الجسد الذى يتمكن من مغالبة الدهر والتفوق على الزمان ليصل إلى مبالغ بهيمة بالتعبير عن إمكاناته المخزونة والكامنة والتى يؤديها ليتحول إلى ظاهرة

تتشابك والظاهرة الفنية التى تتفق على أنها الخلق، التى بدورها ممارسة عالية للذات للوصول إلى حالة التفرد عبر الخيال التلقائى الذى يعيد صياغة وجود هذا الجسد فى العالم»[11].إن ممارسة الذات فى الدفقة الشعرية السابقة تتجه نحو الجسد فى الوقت الذى تتجه فيه حركة الجسد إلى الذات، بعد أن تقتحم هذه الذات مصاعب جمة تواجه واقعًا قاسيًا حرجًا: (وأفتح بابًا حرجًا لا يفضى إلا إليه)، محاولة الشاعر تأمل جسده تؤكد إصراره على الوصول إلى إدراك ذاته، كما أن «تحليل مفهوم الإنسان عن عمق جسده الخاص يمكن أن يفضى بنا إلى تبين الصورة التى يكونها المرء عن ذاته»[12]، وحين تمتلك الذات القدرة على التحسس والملامسة فإن العالم يبدأ من لحظة تحسس الجسد وامتلاكه وهى بداية المعرفة، بداية القراءة الحقيقية للعالم ولا تستطيع الدخول من بوابة العالم الكبير إلا من خلال بداية الجسد الفرد.

وتتحرك الذات فى فعلها إلى مرحلة الاحتكاك الفعلى بالجسد حيث ترى أنه لا رقابة على هذا الجسد فى علاقاته وحركته، وأنها تمتلك القدرة على الفعل والتأثير، وينتقل الشاعر - عبر البنية الدالة - من (ألمس) فى الفقرة السابقة إلى التداخلية والعمق: (أنكش) فى الوقت الذى يكشف فيه الشاعر عن صورة الذات وصورة الجسد، إنها لحظة التعرية والفحص للجسد حتى يبوح بعالمه ومكنونه:

أنكش الجسد بحصى الجسد
فيتذرع بحركاته وسكناته وأقف أمام بوابة الجسد فارغًا وأتكئ
على جسمى بالصبر وعلى أعضائى بالبلوى وعليها بالمراوغة
والتسليم حتى أقبض بيدى على شىء منه
هل هى بداية المحنة أم محنة البداية؟[13].

يبدو الجسد محيرًا وغامضًا، حتى إنه يجعل الذات ترقد إلى بوابته غارقة فى التأمل وكيفية اقتحامه، تنحاز إلى المراوغة حتى تقبض على شىء منه مهما كان يسيرًا، ثم تأتى البنية الدالة على الحيرة/التساؤل (هل) التى تفتح مجالها لاختبار الوعى/القراءة/التأويل: (هل هى بداية المحنة أم محنة البداية؟!)، وتكشف فى التساؤل عالم المواجهة الذى يجعل الذات مبدعة لأحوالها، خالقة لأفعال تؤكد تواصلها فى إطار الخلق والإبداع حتى تقدم اقتراحات ملائمة للجسد الذى يفرض عليها الحيرة:

سأبتكر خبر اللغة
وأكتب عن تفاصيل الجسد وأقاليمه
سوف أخرج من فضاء الفاصلة إلى النقطة ومن النقطة إلى زمن الفاصلة
ولا خوف لدىَّ على المعنى(١٤).

وحين تدخل الذات جزيرة الجسد متوجة بالوقت والإقامة فإنها تدرك أهمية التحول من التساؤل والحيرة إلى فعل يضمن لها الحركة داخل إطار المتاهة/متاهة الجسد، تخرج إلى العالم فى ثوب المعرفة والتأمل والمفارقة والتجاوز (سأبتكر) وتواجه الجسد وهو معبأ بكثافته وطاقاته ورغباته، وتحيل حركاته وتطوحاته واهتزازاته إلى التفسير والقراءة - الخروج من الدهشة - إلى التحقق والامتلاء واللذة: أبتكر - أكتب - أخرج.

الذات تواجه العالم بالكتابة عبر الجسد ويكون الجسد فى هذه الحالة «هو الحاضر - الغائب، إنه فى آن واحد محور إدراج الإنسان فى نسيج العالم»(١٥).

ازدحم وعى محمد آدم فى مرحلة الجسد الأولى بقدرة على التأمل

والقراءة، انشغل بالتساؤل بالجسد السؤال ثم بدأ الاحتكاك بالجسد اليومى، تعامل مع وقائعية الجسد باعتباره شيئًا وحالة، ملقى هناك، لكنه مفعم بداخله. ومع ازدياد وعى الشاعر انتقلت مرحلة القراءة إلى قراءة الجسد إلى كتابته: تحسس لغته، الجسد فى مرحلة الكتابة مغلف بكثير من المحاذير، لأنه أصبح أكثر احتشادًا وقدرة على التأويل «ليس هناك من شىء أكثر غموضًا بدون شك فى نظر الإنسان من عمق جسده الخاص»(١٦).

ويتساءل محمد آدم كيف يكتب تواريخ جسده الخاص:

كيف أكتب تواريخ الجسد وأضىء به شجر النهار؟
وأزرع بين كل جسد وجسد
جزيرة...
من الدم المسكون بالتنزلات الليلية والوصل
وأصلى صلوات لا أول لها ولا آخر
ثم أسجد سجدة طويلة بهية فلا أقوم بعدها أبدًا حتى أرى الجسد بازغًا(١٧).

الذات تواجه حالة تتسم بالخصوبة فى علاقتها بالجسد على الرغم من أنها تستهل حضورها الفاعل بالتساؤل (كيف) الذى يقع فى مرحلته الأولى على الوعى والتفسير والقدرة على اختيار الغامض (أكتب)، وفى مرحلته الثانية يقع التساؤل على الاجتياح الإيجابى/الكشف/ المعرفة (أضىء)، ثم تمتد قدرة الذات فى هذه المرحلة إلى التجاوز للوصول إلى الإشراق الاجتياحى والطلوع الدائم: الاخضرار: (شجرة النهار)، وفى المرحلة الثالثة يقع التساؤل على منطقة فعل الذات مع جسد آخر ربما يكون العالم وهو فعل أكثر خصوبة وامتلاء (أزرع).

وتدخل الذات وهى محتفية بالجسد - مرحلة طقوسية تكتنفها

الروحية المفرطة: الصلاة، والسجود الطويل رغبة فى الوصول على حد التعبيرات الصوفية، وحتى يتجلى الجسد فى صورة النماء والطلوع والبهاء، تلك الصورة التى ينشدها محمد آدم فى جسده الذى يحمل كثيرًا من النشاطات الروحية فى ظل جسديته المفرطة والعلاقات والوشائج، إنه يتماس مع نفسه والعالم فى آن خصوصًا وأن الجسد تراقبه الذات من الخارج متصلا بها ومنفصلا عنها. غير أن هذا الاتصال لم يأت من خلال انتسابها المباشر له، الذات تواجه العالم المتيبس الصلب المقفر، وتقوم بعملية التدمير للسلبية المعلنة إلى تخطى هذه المرحلة إلى مرحلة الإيراق التى تنتج عالمًا جديدًا وفق وعى الذات «إن الوعى الداخلى يجعل دهشتها مبدأ الإدراك الأول وهو إدراك لا يبتعد كثيرًا عن الإدراك الأسطورى الذى يلغى العقل والمنطق ليحل محلهما بدائية ساذجة وعميقة فى الوقت نفسه»(١٨).

المجاهدة فى الوصول إلى قراءة الجسد والوقوف على مفرداته وتخيلاته وآماله وحركاته ونشاطاته لم تكن فى معزل عن الثنائية التكوينية للإنسان، الجسد والروح، فكلاهما يتحرك بالآخر. ومحمد آدم مشغول بالعرفانية التى تشهد تحولاته عبر هذه الثنائية فى إطار من الحيرة والتطوح والارتباك.

ففى الوقفة الشعرية السابقة تتحرك الذات فى مسار فعلها حتى تصل إلى أن الجسد بازغ، وتواصل حركتها حتى تقتنص حضور القطب الثانى/الروح، لأن التجربة الحية فى خطاب الحداثة تعتمد على الحركة الثنائية من خلال حضور أحدهما، خصوصًا الجسد وباعتبار أنهما وجهان لعملة واحدة، ففى إطار المواجهة تفتح الذات أفقًا لحضور الروح:

اهدئى عند خليج يقال له القيامة
وأمام بوابة واسعة

يقال عنها الأرض..
كى أقول للجسد: أنت سيدى
وللأرض:
ازحزحى قليلا فسوف أهبط عليك بأسمائى وشاراتى
إلى أن تقوم الروح بازغة[١٩].

تسيطر رغبة الحضور على عالم الذات فتعتمد على الخلخلة وإزاحة السواكن/الأرض حتى تفسح المجال لميلاد الروح وانتشارها وازدهارها، ويكشف الشاعر من خلالها عن أبعاد حضورها فى الوعى الكونى فى إطار التداخل والتزاوج والتناسل، فلا تعرف الدهشة أو الاهتزاز إلا بها، فالروح يقين الامتزاج وإدراكه وبها يعرف الليل طعم النهار ويعرف النهار طعم أنوثة الليل[٢٠].

الجسد/الجسم:

الجسم هو ذلك «الجسد الموضوعى الذى يتآلف مع كل الأجسام سواء أكانت حيوانية أم جرمية. إنه نفس المفهوم الذى ظل متداولا فى الثقافة الكلاسيكية العربية الإسلامية، والذى شكل من ثمة الموضوع المعرفى للفكر والفلسفة الإسلامية»[٢١].

وقد فرق الصوفية بين الجسم والجسد حيث قالوا: إن الجسم هو كل صورة مرئية قابلة للأبعاد (الثلاثة)، فى حالة كونها كثيفة الأصل بالطبع، أما الجسد: فهو عبارة عن كل صورة تتشكل بها الروح من الصور الجسمانية، وعلى هذا يكون سر ظهور الأجساد بالطريق المعتاد بمثابة تصورات الأرواح الجزئية. كما يجرى للشخص فى حالة تفكيره من تصور روحه الجزئية بالصورة الخيالية المشهودة له غيبًا[٢٢].

والمتأمل فى (متاهة الجسد) سوف يكتشف أن الشاعر يستخدم

الثالوث: الجسم - الجسد - البدن، ولكن مفردة الجسد وعالمه قد سيطرت على بنية الخطاب فكانت مائتين وسبعًا، أما مفردة الجسم فكانت اثنتين وثمانين، ومن خلال التأمل فى دال كل من الجسد والجسم يرى أنهما يعكسان أفقًا دلاليًا واحدًا حيث تجرد من سكونيته وانحاز إلى الجسد وحيويته ونشاطاته وامتلائه.

وقد فرضت الذات حضورها من خلال امتزاجها بالجسم وهذا ما يشير إلى توقد عالم الشاعر وتعرفه على العالم عن طريق جسمه الحى القادر على الإدراك والتأمل والاشتباك بمعطيات العالم. وإذا كان الشاعر قد استطاع من قبل أن يكتب تواريخ جسده، ويراقب تحولاته وتطوحاته فإنه يطرح عالم الجسم متوجًا بالغريزة الجسدية ونار الرغبة وسطوة الجنس، فيكتسب الجسم كينونة الجسد وعالمه وكأنه هو، يقول محمد آدم:

أتهيأ لكتابة مراسيمى بيدى وأفك عن جسمى سطوة الجنس
وشهوة القراءات
وأبحث عن خلية نائية لتكون مقامى
هكذا أتخلص من بقية الرطوبة الأولى وأغتسل بماء الخلق
والجنس
ولا أحد يرانى(٢٣).

يفارق الجسم هويته الساكنة حين تتلبسه الذات وقد أضافت اليد أبعادًا جسدية فاعلة، فالجسم موثوق بالشهوة الغائرة، واستطاعت الذات أن تنتقل من مرحلة التأريخ إلى مرحلة الانطلاق، أتهيأ ←—— أفك، فى الوقت الذى يكشف فيه الجسم عن الضغط والامتلاء: (سطوة الجنس)، فتتضح معالم الإدراك والوعى: (شهوة القراءات). وتواصل

الذات مهرجان حضورها من خلال الجسم وسيلة التعرف والوجود.

وتفارق هذه الذات المحتشدة بالفعل معطيات السكونية، حتى تبقى متماهية حركة الجسم، وتحتفظ بالجسدانية/الشبق:

أتخلص من بقية الرطوبة الأولى وأغتسل بماء الخلق
والجنس

وحين ترغب الذات أن تؤكد تلبسها للجسم تؤكد امتلاكه لخاصية الحركة والتشظى والتوقد:

أنزع عن جسمى شهوة القراءات، وعن عينى
رغبة البكاء والفرح.
وأتلصص مثل ياقوتة صغيرة خضراء(٢٤).

يشير الشاعر إلى توحد الدلالة بين الجسم والجسد، بل يبدو الجسم فى حالة سيطرة جسدية تامة، وحين ترغب الذات فى نزع شهوة القراءات عن الجسم فإنها تثبت وجودها «وهذا الإجراء الصياغى يزرع علاقة التوتر الزمنى داخل الذات بين الرغبة الخفية فى البقاء داخل كثافة (الجسم)، والرغبة الظاهرة فى الانعتاق من قيود (الجسم) وإن تغلبت الرغبة الثانية نوعًا ما عن طريق الحفاظ على (الجسم) داخل طبيعته الإنسانية من جانب، والترقى به فوق الشهوات من جانب آخر، أى أن الرغبة الثانية قد تحولت - حقيقة - إلى رغبة ثالثة، تقع فى منطقة وسطى بين الرغبتين: الأولى والثانية»(٢٥).

والمتأمل فى المقطعين السابقين يرى أن آدم مشغول بالاحتشام المعرفى الذى يتفجر عبر جسمه، والذات تنتابها رغبة البوح والكشف

والخروج، ففى المقطع الأول ينصرف الفعل إلى (أفك) حيث يقع على شهوة القراءات/المعرفة التى تختلط بالشهوة: (أفك عن جسمى شهوة القراءات)، وفى المقطع الثانى يقع الجسم تحت سيطرة الذات وتأثير فعلها الذى يؤكد التداخل مع المعرفة/الشهوة.

ويرى د. محمد عبدالمطلب فى هذه العلاقة: أنه «مع التحرك الصياغى تدرك الذات خطورة المتاهة التى تغوص فيها فتقوم بعملية تحويل مكشوفة، إذ تنقل عالم الشهوة إلى دائرة المعرفة/القراءات، وتقول إنها عملية مكشوفة لأن حقيقة (النزع) تخلص الشهوة للداخل وحده، أى أن النزع ينصرف للعوامل الخارجية لإكساب الشهوة عمقًا جسميًا خالصًا»[٢٦].

ويأتى الجسم عند محمد آدم حاملا أبعاد الجسد فى علاقته بالآخر/جسد المرأة، ويتجاذب كل منهما مع الآخر رغبة فى التداخل والتحقق والارتقاء، جسم معبأ بالدهشة والطاقة والاغتراب خصوصًا حين يحتك بجسم الأنثى والذى يمتلك خصوصيات الفتوق والاشتعال والإغراء، يقدم محمد آدم له معطيات تصل إلى الأسطورية فيقول:

تفرد شالا من وحدتها الخضراء على طرف غواياتى
وتفض على جسمى المتغضن أزياء أنوثتها
فأقوم وأتبعها مجنونًا من فرط الرغبة
جسد معجوف بالعاج وبالحناء
وملفوف بحرير المحبة وسلاسل الضوء
وتنهدات الأجنة
وثدى كزمردة خضراء
وعينان من اللؤلؤ المصفوف على مقاعد اللون
وأرائك الخضرة المذهبة كأنها الزبرجد واليواقيت
والصدر خليج من العسل المصفى والمرجان المكنون

وسرتها كأس دامية ومصبات صاعدة وهابطة لنار لا يسهل اكتشافها(٢٧).

يقوم الجسم فى المقطع السابق مقام الجسد وينتزع صفته الإيجابية والقدرة على الفعل: (المتغضن) مما يجعل الذات تنجذب وتستجيب لاحتكاك المرأة المعبأة بالأنوثة وطاقات جسدها الفائر - (فأقوم وأتبعها) رغبة فى الاشتعال والتداخل والتوحد والارتقاء، وقد فارقت الذات كل معايير العقل والمنطق لما تحمله من احتشاد وفتوق: (أتبعها مجنونًا من فرط الرغبة).

ومثلما يحمل الجسد فى تجربة محمد آدم أبعادًا سلبية يأتى الجسم مرتبطًا بهذه المعطيات، وتسوده السلبية حين تقع الذات فى منطقة السلب ويمارس الواقع عليها القسوة، وتنتشر مفردات الانهيار والتردى. وحين تكشف الذات ملامح هذا الواقع تكشف فى الوقت نفسه أبعاد الجسم ومعطياته:

وكلما أمرُّ على واد غير ذى زرع أشعل فتيلة جسمى الذابل
فلا أجد على النار هدى
فماذا تكون الشمس والقمر والنجوم إذن؟
واقف ذهولا
فإذا بالطائر الجبلى الوحيد يقف على جذع جسمى
ويخلع بضع شعيرات بيض من رأسى ويمسح على عينى(٢٨).

يتماهى الجسم مع واقع الشاعر حيث يسود الجدب كلا منهما. وتحتك الذات بالموات والجفاف والذبول ومحاولة الخروج من أسر التدمير رغبة فى التواصل مع الحياة غير أنها تتواصل مع الفقد، وتقوم

البنيـة اللغـوية بالإشـارة إلى التـواصل الثـائى (كلمـا) والفـعل المضـارع (أمـر). ولا تجـد الذات مـفـرًا من تبنى رؤية تدمـيـرية بناتيـة فى آن (أشعل)/النار بوصفها عنصرًا من عناصر التكوين والخلق والتطهر. ويقع الاشتعال على الذات نفسها بإضافتها إلى موضوعها (جسمى) الذى يتبنى التماهى مع الواقع ومن هنا «أصبحت ذاتية الفرد تمر عبر وعيه بجسده وعبر التأكد على تفرده وعزلته»[٢٩].

وتنتشر هذه الرؤية التبادلية بين الواقع والجسم فى كثير من نصوص محمد آدم من خلال مجموعة من التراكيب أكثرها (كلما) التى ترد مع المضارع فى كل نصوصه مفارقة قاعدة الاستخدام حيث تأتى كلما مقترنة بالماضى فى الأصل، مما يدل على استمرار وتواصل التماهى بين الذات والواقع من جهة وبين الجسم والذات من جهة أخرى خصوصًا فى العلاقة القائمة على الانهزام والانكسار:

وكلما أسير فى اتجاه ما
أجده مغلقًا وغويطًا فأتراجع تراجع الخائف
وأتداخل فى جسمى
كحشرة بغيضة إلىّ
غير أنى أسقط.. وأسقط، وأسقط، والفراغ خال كهوة
سحيقة
وبئر بأدغال[٣٠].

تحاول الذات التعامل مع واقعها كى تؤكد حضورها الفاعل غير أنها تصطدم بعوامل القسوة والانهيار والتردى، وكلما حاولت الانحياز للحركة وجدت الاتجاهات مغلقة، فينتابها التراجع والانهزام ولم تجد سوى انتسابها إلى الجسم بوصفه أداة مواجهة الواقع ووسيلة التعرف على العالم.

الجسد/البدن:

البدن هو الجسد اليومى الذى يخضع لقوانين التواصل الاجتماعى وسننه، إنه المؤسسة الجسدية - إذا صح هذا القول - التى تشكل موضوع الدين والمقدس والذى تمت موضعته بحيث أصبح جسدًا مشتركًا بين كل الناس، فهو صورتهم المميزة وكمال أفعالهم اليومية والوظيفية ومن ثم فهو جسد وظيفى يخدم أهدافًا خارجة عن مقوماته(٣١).

أما البدن فى تجربة محمد آدم فيمثل الضلع الثالث فى مثلث التجربة الجسدانية، يأتى فى المرتبة الثالثة من حيث الاستخدام إذ يبلغ تردده خمس عشرة مرة، و«يفارق محور البدن المحورين السابقين - الجسد والجسم - عليه بخاصية دلالية مميزة وهى أن مفرداته تنتمى إلى الذات على الإطلاق بعيدًا عن تدخل العلاقة الإسنادية»(٣٢).

تستشعر الذات بالإحباط حين تقاوم الواقع المتسلط، فترى فى كل مفردات الحياة ظلامًا دامسًا وخرابًا يعشش فى كل شىء. وحين تئوب إلى راحتها يقض الحزن والألم مضجعها. ويصبح البدن متماهيًا مع صورة الواقع المجدب حيث صار بدنًا شائخًا هرمًا:

أتأهب لمنازلة النوم
يمام يهدل فى ذاكرتى
ويعشش فوق خرائب أرصفتى ومناراتى المعتمة وبدنى الشائخ الهرم
أشعل قنديلى المطفأ وأتبع بعض غواياتى(٣٣).

فى ظل الخراب الاجتياحى الذى يمارس سطوته مع الواقع والبدن. لا تجد الذات أمامها سوى وعيها وإدراكها الذى يتسم بالسلبية وعدم

القدرة على التغيير: أشعل ـــ قنديلى المطفأ، وتجد عزاءها الوحيد فى ممارسة غواياتها بوصفه وسيلة لتحققها..

والقارئ حين يطالع صورة البدن فى خطاب محمد آدم يرى السلبية تطرح مفرداتها، حيث البدن الشائخ الهرم، كما كشفت الوقفة السابقة، والبدن المنهزم الذى ينضاف إلى الذات التى تسعى إلى مغايرة الانكسار منحازة إلى العشق والبهاء:

أجيئك مزدهرًا بغواياتى وقوانين بدنى المنهزم فتجيئين إلىَّ
مكتوبة بوجعك الخالص وحكاياتك التى لا تنتهى
فكيف أفتح أمام جسمك بوابة العشق
وتطلين علىَّ من فُرج القنوط؟؟(٣٤).

وأحيانًا يفارق البدن انكسارته وانهزامه، ويتجه إلى الحركية والفاعلية/ ويكتشف طاقاته الجسدانية محاولا التعرف على الآخر/العالم/المرأة. إنه يتحول من السكونية الى النشوة الفائرة، يتحسس جمر الأحبة ويتوق إلى التوحد والارتقاء:

أكتب عن انسلاخ البدن فى أقصى البدن
وتكاثر الأرض على شفا الجسد
وأبحث عن امرأة أخرى
لها ما فى الأولين والآخرين من تفاوت هو المعنى
ومن معنى هو الأزل والأبد.

تعلن الذات قدرتها على الإدراك وانحيازها إلى ممارسة الوعى الفاعل حيث البدن المعبأ بالجسدانية المفرطة والرغبة العارمة إلى كسر

الحدود الفاصلة بينه (البدن) وبين بدن المرأة المحموم. وتواصل الذات فعلها الإدراكى حيث تكشف علاقة الأرض بالجسد، ويشير الفعل (أبحث) إلى الترقب والرغبة فى الاكتمال والتوحد عن طريق البدن/الانتظار، وما يحمله من معطيات خاصة هى أقرب إلى الأسطرة «إن إدراك الجسد الشخصى يتم عبر الحواس التى يتم بها إدراك العالم، ولكى أستطيع إدراك جسدى كليته علىَّ امتلاك جسد ثان يكون بدوره غير قابل للملاحظة»(٣٥).

لقد خرج البدن من حدوده الضيقة واكتسب معطيات الجسد وصفاته و«إذا كان المرجع المعجمى يقدم البدن من خلال علاقة العموم والخصوص مع الجسد فإن ذلك يقتضى على الفور نوعًا من التوسع الدلالى فى وصف (البدن) بمواصفات شمولية لا تكون إلا للجسد فى عمومه ولهذا رجحنا انضمام هذا المحور إلى سابقيه فى نمطية العلاقة بين الدال والمدلول»(٣٦).

الجسد/الأرض:

الأرض هى بداية الجسد ومنتهاه. لذا يحن الجسد إليها، فيراها أمًا رءومًا تلامسه وتحنو عليه، ويراها امرأة شبقة يمارس معها رغباته الدفينة المتأججة رغبة فى التطهير ثم البزوغ والإيراق. وهى العدم والموت، وهى الوطن والملاذ والحماية والانتماء، إنها تجمع كثيرًا من التناقضات: لهذا اهتم بها الشاعر وانشغل بعلاقتها وصورها وأبعادها فى تجربته.

يقوم الجسد فى التجربة الشعرية بتعرية العلاقة الثنائية مع الأرض فى ظل أبعادها المتغيرة، ويبحث فيها الشاعر عن تاريخه. يكتب عن تطورات جسده عبر جسدها - أى الأرض - يمارس شبقًا من نوع ما غير أن الشاعر «لا يسعى إلى التوقف عند الجنس بالمفهوم الضيق

كممارسة غريزية، وإنما كأداة لاكتشاف الآخر، ولذا يختلط وصف جسد المرأة وأعضائها بجسد الكون وأعضائه من السماء والأرض»[٣٧].

ومحمد آدم يرى أن الأرض هى وقود الحضور لجسده المعبأ بالحيرة والتدفق والرغبة، وهذا الترابط بين الجسد والأرض ناتج عن وعى الجسد وإدراكه للآخر/الأرض فمظهره الشامل وانجذابه إلى أعضائها، والتساؤل عن الحضور هو حضور تغلفه الحيرة «وهو بهذا جزء من الوعى الذى تملكه الذات عن نفسها»[٣٨]، ومن خلال وعى الذات واكتشافها لواقعها، تكمن رغبة الذات فى الاحتكاك بالمنبع/الأرض:

أين هى الأرض فأمسح بها جسدى
وأدعك جلدى بفضتها؟
هانذا قد صرت عاريًا ووحيدًا
كلمينى أيتها السماء فأسمع صوتك
دثرينى أيتها الأرض
فأبدأ حلمى صاعدًا إليك وهابطًا[٣٩].

تحمل الأرض الحياة وتنجذب إليها الذات عن طريق الجسد، وتكشف أوراق عزلتها وغربتها، تواجه العالم فى ظل الحصار والفقد: (عاريًا .. ووحيدًا)، ولكن تخرج الذات من هذا المأزق تنشد الاختبار والتوحد بالجسد/المواجهة، بالجسد/الخلاص/الأرض: (دثرينى أيتها الأرض).

تملك الذات قدرة على الفعل والحركة وترى أن الجسد لا يتحقق إلا عبر احتكاكه مع الأرض وأن دلالته «لا تتحقق إلا بهذه التجربة الغيرية التى تخترقه ويسعى هو إليها عبر الأحاسيس والعواطف وكل أنماط الإدراك التى يقيم بها الجسد فى العالم»[٤٠]. وتؤكد الذات وعيها التام

فى التعرف الجسدى مع الأرض:

وأنا يقظ أتحسس جسد الأرض وأحفظ دقائق وجهها
وعجين سرتها
ولا حول لى...
فقعدت تحت شجرة صغيرة من السنط
وكانت الشمس جافة
وأخذت أرتل تراتيلى
وأصلى صلاة مودع..!!(٤١).

ويربط الشاعر بين الأرض بوصفها جسدًا مانحًا له مفرداته وبين المرأة الجميلة المانحة، ويستخدم الشاعر تقنيات السرد/ الوصف حتى يكشف بعد التلاقى بينهما:

الأرض امرأة جميلة
وعليها من الثمار والليل ثوب بهيج
وفوق ظهرها حشرات سود
تفحُّ فحًا غريبًا بها حشرجة وقلقة
وهى تنهش من ثديها
وجسدها
وسرتها
وفمها الجميل الحلو(٤٢).

ويتحول الشاعر من تقنية الوصف فى تعامله مع الأرض إلى الاحتكاك الحيوى الفاعل الذى يجسد حضور الذات من خلال نص

يحمل عنوان «الجسد شيخ الوقت» وفيه تشكلت ثنائية الجسد والأرض من خلال مفردات دالة: السيد الجسد والسيدة الأولى الأرض، تتحرك الذات فى ظل حركة السيد الجسد الذى يستقطب علاقات عدة متداخلة فى اتجاه السيدة الأولى الأرض، يؤكد الشاعر بقوله:

الشمس صائرة باتجاه السيد الجسد
وأنا صائر باتجاه السيد الأولى
الأرض(٤٣).

ولا تكتفى الذات بالحركة والرصد أو ما يمكن تسميته بالفعل الخارجى بين الجسد والأرض ولكنها تنتقل إلى الاشتباك والاحتكاك من خلال آلية الوعى والمعرفة:

أمسك بقميص الشمس والريح المضيئة المنطفئة
وأكتب فوق جسد السيدة الأولى: الأرض...
هنا كانت قيامته الثانية
هنا كانت تحولاته واخضراره
وزمن شروقه وأفوله
وهنا ابتنى السيد فكرته
وأنا
واقف أرقب تحولات الجسد وانحسار الروح
عن شهوة السيدة الأولى
الأرض...
هل أنا صائر باتجاه السيد الجسد وفتوحاته؟؟(٤٤).

يرتبط فعل الذات بحركة الجسد وتحولاته والاستغراق فى عالمه وصفاته، مما يشير إلى التلبس والتخلى فى آن، هذا المنزع العرفانى الذى يشكل فضاء تكمن فى أرجائه الحيرة، وتفسره رغبة الوصول والإدراك والمعرفة ذلك «أن العارف إذا توغل فى «معراج المعرفة» وارتقى بواسطته إلى الأفق الأعلى، تفتح على الجسم فلا يعود يزرى الحس والمحسوسات لدخولها فى منية التجلى دخولا أفضى ببعض العرفاء إلى القول بأن الذات حين لا تدرك، ومتى شاهد العارف هذا التجلى الوجودى المتنوع الفذ بالمحسوسات، لا من حيث هو محسوس فحسب، وإنما بوصفه تجليًا للوجود»[٤٥]. وهذا ما يجعل الصوفى يرى أن جسده هو وسيلة تفرده واختلافه «يقدس جسده فلا يكون مستباحًا للنزعة الاستهلاكية، وهذا التقديس للجسد يجعل الحضور الأصلى والأصيل للجسد يتم بغيابه عن الممارسة التى يفرضها المجتمع، فلا يصبح الجسد أداة للطموح والتسلط والسيطرة وإنما هو التخلق والولادة والقيامة»[٤٦].

لقد جعلت الذات للجسد خصوصية الاتحاد بين جسدها وجسد الأرض، وفى إطار هذا الاتحاد والامتزاج بدأت تراقب التحولات والتغيير والحركة، فقد أعلنت فى بداية الفقرة حركتها واتجاهاتها:

وأنا صائر فى اتجاه السيدة الأولى الأرض.

وحين امتلكت الذات يقين المكاشفة وقدرة التأمل فى ظل تحولات الجسد وانحسار الروح عن شهوة الأرض، بدأ التساؤل عن فاعلية حركة الذات واتجاهها فى علاقتها بالجسد: (هل أنا صائر باتجاه السيد الجسد وفتوحاته) و«حركة الجسد فى الفعل الجسدى هى فعل يماثل الصلاة وتتأسس هذه الحركة على الوجود والموجودات بمختلف صورها»[٤٧].

ثنائية الجسد والرغبة:

يحتفى الجسد فى تجربة محمد آدم برغبته الجارفة وتحرقه للتحقق، وتكشف إحدى تجلياته عن شبقانية مفرطة من خلال مفردات الجسد وأعضائه، وانجذابه إلى جسد الآخر/المرأة الذى يحقق وجوده على اعتبار أن «كل جسد شخصى هو بالنسبة للآخر جسد قائم من أجله»(٤٨).

فى كثير من صور الجسد التى عرضت لها الدراسة يبدو محمد آدم متأملا جسده المجروح متحركًا فى أفق ممتد رغبة فى الامتلاء أو الحصول على لحظة الامتلاء/الشبع/ الرى، اللحظة التى يريد أن يصل فيها إلى الاكتمال: الوصول إلى حقيقة ذاته من خلال الجسد ومن هنا بدأت مرحلة الاهتمام بالجسد الآخر/المرأة ومفردات الشبق بدأت تطفو على سطح التجربة ويتحسسها القارئ ويسمعها ويراها كأنها عالم ممتلئ بالنشوة واللذة، إنها رحلة تصوف شبقانى، يصبح بها جسد المرأة أرخبيلا من الصمت والموت على حد تعبيرات آدم.

لقد تأمل آدم حركة الزمن حوله فى إطار شبقى يعتمد على العاطفة الفائرة والرغبة فى التوحد والارتقاء، لقد تأمل الرغبة/الشهوة، الجسد فى حيز حركى ملامح الليل والنهار، فالذكورة تسود عالم النهار والأنوثة تكشف الليل، ولم يقف أمام الصيرورة الفاعلة ساكنًا، بل يلجأ إلى التساؤل الذى يكشف عن تأمله لمعنى الوجود فى ظل العلاقات المتداخلة:

أى معنى لهذه الشهوة؟
أى معنى لهذا الجسد؟
أى معنى لتكرار الليل والنهار؟
الليل أنثى
والنهار ذكر(٤٩).

محمد آدم لم ينجذب إلى الجسد ومفرداته انجذابًا داعرًا يتعهر مع النص الشعرى فيصيب القارئ بالغثيان الذى ترفضه الذائقة الجمالية فى المقام الأول، إنه الشبق فى إطار الحالة بالتوهج التى تكونها الذات مع اللغة: اعتصار الروح وألم الجسد فى آن، الشاعر يقف أمام جسد المرأة متسائلا وراغبًا فى تأريخ محبته وتطوحاته واحتداماته وحركيته حتى يتداخل معه - أى جسد المرأة - ويتماهيا حتى يمكن القول إننا هنا أمام جمالية تقوم على ابتذال عالم الجسد عبر عرضه مكتسبًا خبراته الحميمة، وكأن - هذه الكتابة - تعادل بين الابتذال اللغوى الذى يعرض أدب الجسد وعهره من جهة، وبين ابتذال الجسد الإنسانى وصور تشييئه من قِبَل المجتمعات الحديثة فى الواقع المعيشى من جهة أخرى»[٥٠]، ويكشف محمد آدم تداخل الجسدين واحتدام الرغبة فيقول:

كيف أحتفى بجسد امرأة وأصعد سلالمها خطوة خطوة
وعلى تضاريس جسدها يكتب الزمن تصوراته
ومهاويه
وبعض أغنياته
إلى أن تحل المرأة - فى جسمى - كالياقوتة الخضراء
فأنفض عنها غبش الوقت
ورداءة الطقس
وتصدعات الجسد[٥١].

محمد آدم يحتفى كثيرًا بجسد المرأة فهو الخيمة والشاطئ الذى يستريح عليه من عناء الذكورة، والحلم والتأمل، يقرأ تضاريس جسد المرأة محاولا معرفة التاريخ الخاص، يختبر عليه الوجود الحى وتصبح وسيلة لإدراك العالم، بل يبدو جسد المرأة هو العالم/الكون حيث تتسم

بالاحتوائية الخارقة وآلياتها، فجسد الشاعر منجذب بقوة إلى جسد المرأة (أدحرج إليك كالياقوتة) إلى أن تصل حد الوجود والحياة، إنها امرأة أسطورة إليها يرجع الأمر كله، فيأخذ الشاعر على نفسه صكوكًا خاصة واعترافات وجودية من طراز خاص كذلك، إنه تاريخ سرى:

هأنذا أكتب على جسدى:
أنت محياى ومماتى
تهيئى إذن أيتها المرأة.
وعلمينى شهوة الحضور والغياب
جسمك قبة غاوية ولها ألف باب
وباب
وأنا أتطاير إليها كالفراش المبثوث
فلا أحط أمامك إلا وأنا جريح أو كالجريح إلى أن أموت وأشهد
قيامتى فيك
وقيامتك فىّ[٥٢].

يتكئ محمد آدم على جسد المرأة وينكش ويحتك به حتى يكتب فى جسده نبوءة الحضور والامتلاء، ينجذب إلى جسد امرأة تمنح ذاته شهوة الحضور والغياب ومن هنا «يشكل جسد الآخر بالنسبة للذات مظهرًا وعلامة وجوده. إنه دال ومدلوله فى الآن نفسه، فحين يتعلق الأمر بالآخرين يمكن للمرء أن يعيش الصورة الخارجية بوصفها صورة مكتملة ونهائية، وكأن ما ينقص صورة الذات يوجد فى الآخر واكتمال صورته المدركة»[٥٣].

لقد واجهت الذات العالم عبر جسدها فى ظل فعلها الإدراكى (أكتب) إلى أن تتخذ هيئة منجذبة بشدة لفاعلية جسد الآخر/المرأة، حيث

تتطاير كالفراش المبثوث ويتم عن طريق البنية الدالة مشهد القيامة وحيرة الذات حيث لا ملجأ إلا الوحدة والتفرد والمروق والهروب من الآخر والانشغال بقضايا الفرد، فى الوقت الذى تشهد فيه الذات آلام حضورها المجروح الذى يصل إلى درجة الفناء بل تشهد بعثًا جديدًا ناتجًا عن التوقد والامتزاج.

يشكل جسد الآخر فى تجربة محمد آدم الروح التى تدب فى السكون فينبض بالحركة، كما أنها بمثابة الروح المتوقدة لجسده، فالحركة تستمر فى ظل جسد آخر على اعتبار أنه يعين وجوده ويسهم فى تحولاته من الرخامية الملساء إلى توهج واعتصار إلى ألم رائع ونشوة فائرة إلى أن يحدث الامتلاء/ الرى:

كيف يكتب الجسد رموزه ويطلق حشائشه ويدوّن ما له من أسماء
على مرايا جسد آخر
تخرج الشمس فى الصباح لامعة متلصصة من تحت سماء الإبطين
وتتجول بحرية فى حديقة الجسد النائم
وتفرز رغاءاتها على شعر امرأة نائمة
فى حديقة رجل نائم
عند تلاقى الليل والنهار على خريطة الجسد[٥٤].

تعود دورة التداخل والتعاشق بين الليل والنهار بوصفهما جسدين محمومين فى تجربة محمد آدم يشكلان حركة التداخل والتزاوج والتفاصيل فالليل أنثى والنهار ذكر يتجاذبان تجاذبًا متحرقًا حتى إن الزمن يتوقف عن صيرورته المعروفة القائمة على التعاقب: الليل فالنهار. وتدخل حركية الجسدين إلى التوحد والامتزاج والتماهى فقد تلاقيا بعد تعاقب. ولكن خريطة الجسد الممتد الذى دار فى فلك الانجذاب

والاحتكاك مع جسد المرأة التى تكشف حالة الاهتزاز والتطوح ثم الارتقاء والرغوة: (عصير الروح).

ثم تكشف حركة الجسدين الظامئين عند محمد آدم إلى المشاركة الكونية لحالة الشبق - التى تنتاب الكون - والتعاشق والتزاوج والاحتكاك والتداخل فإذا كان الليل والنهار قد مارسا حضورًا شبقيًا فإن السماء والأرض يمارسان الفعل نفسه عند التلاقى على خريطة الجسد. والرغبة الجارفة فى التحقق تلح كثيرًا عبر ثنائية الجسد عند محمد آدم ويلجأ إلى التساؤل الذى يشير إلى العطش والجوع والحاجة إلى الدفء عن طريق جسد المرأة، بل إنه يتوق إلى كل مفردات جسد المرأة المحموم، يتحسسه ويحاول تفجير طاقاته واكتشاف عالمه:

أين هى فأحرثها بجسمى
وأفتش عن كل بذرة نيئة وحامضة فأنضجها بشمسى
وأذريها بمذراتى
وألف جسمها بجسمى
وسرتها بسرتى
وقلبى عليها يتفتت.
كلما غابت وآبت...
أو اختفت للحظة واحدة وبدت
وفى آخر الليل ننام منطبقين
كما تنطبق الأرض على السماء
بها أحرق وتحترق بى(٥٥).

يكشف التساؤل تأجج الرغبة والحضور فى سياق زمن خاص، والذات المترقبة تعلن عن فاعلية إيجابية تدميرية اجتياحية فى آن.

والنعل (أحرث) يحمل طابعًا جنسيًا له دلالة الخصوبة والنماء والفتوق، وتتحد الذات فى لحظة ممارسة الفعل - بجسمها المفرط فى الخصوبة والامتلاء، ثم تدخل الذات مرحلة البحث والاكتشاف ويسهم الفعل (أفتش) عن هذه الخاصية.

وتتخذ الذات هيئة الامتزاج والتداخل رغبة فى الوصول إلى التوحد من خلال احتكاك الجسد بالأعضاء (ألف جسمها بجسمى) و(سرتها بسرتى) والتقدم اللفظى جسمها يعطى دلالة الحاجة إلى الحماية والدفء الذى يتوافر فى جسد المرأة فى الوقت الذى يشير إلى قدرة الشاعر على السيطرة والامتلاك.

رحلة الامتزاج والامتلاك عند آدم رحلة صوفية تعتمد على استعذاب الألم والتلذذ بالجراح من أجل الآخر/ المحبوب فيتحول التوحد والامتزاج (ننام منطبقين) إلى: (بها أحرق وتحترق بى) فى الوقت الذى يلح فيه **الشاعر على المماثلة بين جسد الكون وأعضائه وجسده وجسد المرأة. حيث تتم حالة التوحد والامتزاج بين السماء والأرض. وهنا يتجلى الجسد بوصفه رؤية كونية شاملة فيها يتجلى الكون من خلال الجسد أو** يتجلى الجسد من خلال الكون. وفى إطار التداخل والتوحد بين جسد الذات والآخر يؤكد فريد الزاهى: «تنبع الوظيفة الجمالية والعاطفية والإرادية أساسًا من العلاقة مع جسد الآخر، ومن خلال إدراك القيمة الجمالية للجسد الغيرى عبر النظر والتأمل. فوحدة جسد الآخر يتجسد لى فى شكل قيمى وجمالى»[٥٦].

ويلتقى جسد المرأة مع جسد الكون فى خاصية الخصوبة والخلق وكلاهما يدخل فى تجربة التوحد والممارسة الشبقية، حتى تصل العلاقة الحركية إلى الرغوة التى ينتج عنها الاهتزاز والبزوغ والفتق. لذا يقف آدم أمام الجسد متسائلا حائرًا، قلقًا، مبهوتًا، شاكًا، مؤمنًا بأن الجسد الإنسانى بوابة الجسد الكونى.

ويفتح الشاعر ملامح قضية الإخصاب الكونى والإخصاب الإنسانى من خلال بحثه الدءوب عن المرأة الطمى المانحة التواقة إلى الإنبات والخصوبة، فهى فى موضوع الشك والقلق والحيرة:

أين هى المرأة..
فتقوم مقامى هذا؟
وكلما أنزلت عليها من مائى اهتزت وربت
وأخرجت من كل شمس
وقمر
وهى مليئة بالنجوم
والكواكب السيارة
الممتزجة فى شعرها
وذيل جلابيبها(٥٧).

حينما تحدث لحظة التقاء الرجل بالمرأة - وهى لحظة جسدانية كاملة - تحدث فى الوقت نفسه لحظات الامتلاء لحظات النشوة، لحظات الفرح بخصوبة حقيقية قادمة، قد يتولد عنها ميلاد جسد آخر، وهذه هى صيرورة قد يحدثها الله فى الكون. هذه العلاقة الإنسانية الجسدية التى طرحها محمد آدم فى الدفقة الشعرية السابقة تماثل العلاقة الكونية التى تعتمد على التزاوج من خلال علاقة المطر بالأرض. فحين يقول الشاعر: (وكلما أنزلت عليها من مائى اهتزت وربت) فإنه يستدعى هذه العلاقة الجسدانية ولكنها العلاقة الجسدانية الكونية كما يشير الخطاب القرآنى: ﴿ فَإِذَا أَنزَلْنَا عَلَيْهَا الْمَاءَ اهْتَزَّتْ وَرَبَتْ وَأَنبَتَتْ مِن كُلِّ زَوْجٍ بَهِيجٍ ﴾(٥٨).

والتراث الصوفى هو الذى أوحى إلى الشاعر بهذه العلاقة التبادلية

العلاقة والصلة بين الجسدى والكونى، خصوصًا ابن عربى الذى ربط فى قراءته لهذا النص بين الزواج الكونى وبين علاقة المرأة بالرجل والمطر بالأرض، بين الزواج الكونى ولحظة المحبة بين جسد امرأة وجسد رجل فى لحظة إنبات كونى أيضًا، أى يرتبط الكل بالكل، وتستطيع أن تعيد صياغة هذا العالم منذ هذه اللحظة.

الهوامش:

١ - حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة فى الأصول والمنهج والمفاهيم. بيروت: المركز الثقافى العربى ١٩٩٤، ص ١٢٧.
٢ - د. محمد عبدالمطلب: تقابلات الحداثة فى شعر السبعينيات، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، نوفمبر ١٩٩٥، ص ٤٢٨.
٣ - محمد آدم: متاهة الجسد، القاهرة، مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٤، ص ١٢.
٤ - السابق ص ١٤.
٥ - دافيد لوبروتون: أنثروبولوچيا الجسد والحداثة، ترجمة محمد عزب صاحيلا. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ١٩٩٣، ط١، ص ١١.
٦ - السابق ص ١٢.
٧ - محمد آدم: متاهة الجسد، ص ٣٠.
٨ - السابق ص ٣٦.
٩ - السابق ص ٣٢.
١٠ - السابق ص ١٥.
١١ - طلال معلا: جسد، ص ٦٧.
١٢ - د. رمضان بسطاويسى: الحرية والإبداع، ص ٢٢٣.
١٣ - محمد آدم: متاهة الجسد، ص ١٦.
١٤ - السابق ص ١٧.
١٥ - دافيد لوبروتون: أنثروبولوچيا الجسد والحداثة، ص ١٢٣.
١٦ - السابق ص ٥.
١٧ - محمد آدم: متاهة الجسد، ص ٢٥.
١٨ - د. محمد عبدالمطلب: مناورات الشعرية، القاهرة: دار الشروق ١٩٩٩، ص٢٨.
١٩ - محمد آدم: متاهة الجسد، ص ٢٦.
٢٠ - السابق.
٢١ - فريد الزاهى: الجسد والصورة والمقدس فى الإسلام ص ٣٢.
٢٢ - د. عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤، ص ١١٣.

٢٣ - محمد آدم: متاهة الجسد، ص ٩٦.
٢٤ - السابق ص ٦٥.
٢٥ - د. محمد عبدالمطلب: تقابلات الحداثة فى شعر السبعينيات، ص٤١٢-٤١٣.
٢٦ - السابق ص ٤١٣.
٢٧ - محمد آدم: متاهة الجسد، ص ١٥٦.
٢٨ - السابق ص ١٣١.
٢٩ - هشام الحاجى: الجسد، ص ٨.
٣٠ - محمد آدم: متاهة الجسد، ص ١٠٦.
٣١ - فريد الزاهى: الجسد والصورة والمقدس فى الإسلام ص ٣٢.
٣٢ - د. محمد عبدالمطلب: تقابلات الحداثة فى شعر السبعينيات، ص٤٢٨-٤٢٩.
٣٣ - محمد آدم: متاهة الجسد، ص ١٢٧.
٣٤ - السابق ص ١٦٢.
٣٥ - فريد الزاهى: النص والجسد والتأويل، بيروت: أفريقيا الشرق ٢٠٠٣، ص٢٧.
٣٦ - د. محمد عبدالمطلب: تقابلات الحداثة فى شعر السبعينيات، ص ٤٢٤.
٣٧ - د. رمضان بسطاويسى: الإبداع والحرية، ص ١٣٨.
٣٨ - فريد الزاهى: النص والجسد والتأويل، ص ٣١.
٣٩ - محمد آدم: متاهة الجسد، ص ١٣٨.
٤٠ - فريد الزاهى: النص والجسد والتأويل، ص ٢٧.
٤١ - محمد آدم: متاهة الجسد، ص ١٢٠.
٤٢ - السابق ص ١١٩.
٤٣ - السابق ص ٢٨٦.
٤٤ - السابق ص ٢٨٨.
٤٥ - د. عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، ص ١٤١.
٤٦ - د. رمضان بسطاويسى: الإبداع والحرية، ص ١٤٥ - ١٤٦.
٤٧ - السابق ص ١٤٧.
٤٨ - فريد الزاهى: النص والجسد والتأويل، ص ٢٧.
٤٩ - محمد آدم: متاهة الجسد، ص ١٤٢.
٥٠ - د. علاء عبدالهادى: خبرات الجسد الحميمة فى الكتابة الأدبية، مجلة أبواب، العدد ٢٦.
٥١ - محمد آدم: متاهة الجسد، ص ٢٩٢.

٥٢ – السابق ص ٢٩٦.
٥٣ – فريد الزاهى: النص والجسد والتأويل، ص ٣٠.
٥٤ – محمد آدم: متاهة الجسد، ص ٢٨.
٥٥ – السابق ص ١١٥.
٥٦ – فريد الزاهى: النص والجسد والتأويل، ص ٣١.
٥٧ – محمد آدم: متاهة الجسد، ص ١١٤.
٥٨ – سورة الحج آية (٥).

«النشيدة» ومقامات الجسد

هاجس الكتابة - فى ظل شعرية الحداثة - أصبح انفلاتًا دائمًا من سطوة المؤسسية والنمذجة، وانحاز إلى ضرب من الأسطورية بمعنى الخرافة الممكنة فى آن، وهى - أى الكتابة - تشير إلى التحرق الدائم لمعنى الوجود الإنسانى عند المبدع، حيث يراهن على هذا الوجود من منظور حركى خارج السياقات الجاهزة والمجانية، المعدة سلفًا. فهو على يقين بعلته وسقمه وموته ووجوده، إنه مقتنع بأن حضوره الإبداعى مرتهن بقدرته على المروق واللعب واختصام المؤسسية الكتابية، بل هو خصيم نفسه إذا انحازت إلى الاطمئنان.

علاء عبدالهادى واحد من الشعراء الذين يحتفلون بالمروق. ويحتفون باللعب ومهارة الحركة الجمالية رغبة فى تأسيس نص يعتمد على الكتلة النصية التى تتشكل عبر آليات عدة منها الثقافى والجمالى، فهو محتشد بطاقة على تحرير النص من كل سلفية تعبيرية وجمالية.

يأتى ديوانه «النشيدة»[1] حاملا لقاح الملحمية الشعرية الجديدة التى تكسر النمطية وتشكل حركية فردانية، تقيم ذائقة معبأة بالتساؤل والدهشة والتحرر من التقديس والتابو الشعرى، وانشغالا بالفوضى وإحداث ضجيج صامت، يجرح السكون وينقى الحركة من شوائب الانزعاج والهلوسة، أصبحت مسئولية الشاعر تعتمد على قدرته على التخلى عن هذه المسئولية التى يتلبسها مع آخرين رغبة فى الحفاظ على النوع أو القبيلة الشعرية، فهو يتخلى عن هذه المسئولية ليضع أمام قارئه مسئولية جديدة تجعله دائمًا فى أفق الاحتمالات؛ فيرفض المسئولية من أجل مسئوليات خاصة أكثر فاعلية وبهاءً.

والقارئ حين يطالع ديوان النشيدة يستطيع أن يتبين أنها «نص مختلف فهو الشعر تسمية، وإن قارب عالم القصيدة، وهو السرد الذى

ينزاح عن الحدث إلى الحال موصولا بالموقف.. وبنزوع جارف إلى الكتابة المعروفة بنظام الأسْلَبَة "Stylisation"[٢].

ونص النشيدة نص يماثل المصطلح النقدى القائل بالأثر المفتوح، الذى تبناه «إيكو»، فهو احتوائى يتكون عبر تقنيات بنائية عدة أهمها: «التناص» الذى يعتمد على المناوشة مع النص الأب، لا يحاكيه ولا يفتح له طريقًا يمارس سلطة حضوره، ولكنه تناص عبر مفهوم خاص، يعتمد على حضور الأب وغيابه فى آن؛ حتى تتمكن الذات المبدعة من ممارسة مهام جديدة وفاعلة، فالقارئ يشم رائحة النص الأب، ويراه متحركًا أمامه، وحين يهم بالقبض عليه - بعد جهد - يكتشف أن الأب والابن خطاب النشيدة. كما أن تعدد الأجناس الكتابية فى النص خلقت بنية جديدة، لا تخلق نصًا عبر النوعية فقط، وإنما تتآمر على النوعية حسب مفهوم جديد للشعرية القادرة على الاجتذاب والامتصاص دون النظر إلى ما يؤرقها من مصطلحات نقدية تقيم الفرقة، وتفسد بنية تتنامى فى اتجاه التطور والحركة الدائمة. ومن هنا تصبح «النشيدة» بنية غنائية تعتمد على إيقاع الحالات والمواقف الحكمية. لا الأصوات والألفاظ. «يستحيل الإنشاد حفرًا فى بهمة المعنى الجاف بالحدث اللغوى، ونسيج ملحمى بالسرد يتاخم المعنى الممكن للوجود والموجود. ويعود باللغة إلى «الما وراء» بتاريخ التعاويذ، وتداعيات الابتهال قبل أن تفقد اللغة وهج بداياتها الأول وتستحيل كيانًا آسرًا للإنسان ووهمًا غير قادر إلا على تفريغ الوهم عند تكرار المعنى الجاهز وإقرار سلطته المطلقة بحكم التداول»[٣].

والمتأمل فى النشيدة - من حيث بنيتها - يرى أن الديوان مبنى على فكرة الكتلة النصية بمعنى أنه كيف يتحول الشعر إلى كتلة فيها تتوسل بقصيدة الشعر. والنثر، والمقامة لتحقيق ما يسمى بالسردية الشعرية وليس السرد فى الشعر.

الجسد وأفق الاحتمالات:

علاء عبدالهادى له وعى خاص بأهمية النظر إلى الجسد واتخاذه وسيلة فاعلة لكشف علاقته بالعالم، حتى إنه انشغل بتقديم رؤاد النظرية فى دراسة خاصة بعنوان: «خبرات الجسد الحميمة فى الكتابة الأدبية»(٤). بل إنه يرى أن «تعرى الجسد ومبادئ التستر الاجتماعى، وآليات الكبت التى يمارسها لصالح المجموع مبادئ لا تهتم بأفراده، بل تهتم باستمرارية المجتمع ونظامه»(٥).

النشيدة تجعلنا أمام قراءة متحركة للجسد حيث تتخطى القراءة والتأويل التعامل مع الجسد من الخارج بوصفه أعضاء: كاليد واللسان والعين والخصر إلى قراءة الجسد من الداخل والخارج بوصفه أعضاء تمشى وتتحرك وتكتشف وتحلم وتتألم رغبة فى الوصول والتحقق، بالإضافة إلى التعامل معه - أى الجسد - بوصفه إحساسًا ومشاعر وعالمًا له خصوصيته المتشابكة، فى الوقت الذى يمثل للشاعر وسيلة تَعرُّف واكتشاف.

وقد قسّم الشاعر ديوان «النشيدة» إلى مقامات خمس تماهت مع حركة الجسد وقدرته على تجاوز حدوده الضيقة فاكتسب خصوصية البنية، وأصبح يمارس حضوره من خلال هذه المقامات وهى: مقام الحلم، مقام العشق، مقام الكتابة، مقام البلاد، وأخيرًا مقام التصيد:

مقام الحلم/ الجسد. التعين:

يبدو أن الشاعر مفتون بالرجوع إلى أصله: فيعتبر الكتابة بدءًا وخلقًا، ويتداخل الجسد الإنسانى مع الجسد الكتابى/ القصيدة، وقد وردت هذه الرغبة وترددت فى كثير من أعماله، بل تكاد تمارس حضورها فى كل أعماله. فيرى د. مصطفى الكيلانى فى دراسته عن ديوان «الرغام» أن «الكتابة فى الرغام أوراد عاهرة تصطفينى» لعلاء

عبدالهادى حكاية الرجوع إلى أصل الكائن إلى مادته الطينية الأولى إلى التراب مرادف الرغام، الذى شهد تفاعل عناصر الحياة فيه كالماء والنار على وجه الخصوص»[٦]. تفتح الذات سياقًا تكوينيًا لها من خلال التذكر المتناص مع سفر التكوين «فى البدء كان الكلمة»[٧]، الذى يفجر فيه الشاعر طاقة التآلف مع التركيب المقدس؛ فيمنح لنفسه حضورًا عينيًا مباشرًا من خلال تكوين التعرف والإدراك:

فى البدء كنت[٨].

ففى النص ابتداء التماهى مع آدم الذى يقبع فى حالة الحلم قبل الهبوط أو التعين، وإذا كان المسيح هو الكلمة متجسدًا بفعلها كما يشير الخطاب المقدس فإن الشاعر يكشف كينونته وهويته - فى إطار الحلم - **من خلال العامل المشترك الكلمة/مقام الحرف. ويبدو العنوان مؤشرًا دلاليًا يعتمد على الحلمية/ مقام الحلم - التى تفارق معطيات التحقق الكينونى الملموس/ الهيئة/ التعين/ الجسدية.**

وقد أتاح الشاعر فرصة التعرف على الحياة من خلال آلية الجسد/الحلم/المضمر ولكنه فى مرحلة النشوء رغبة فى الوصول إلى التعين وانتقالا إلى التحقق، وعلاء عبدالهادى يعرف أن قصة النشوء لابد أن يسبقها قانون خاص بعملية التخلق، يقبع هذا القانون بين ثنائية المعرفة والجهل فيرى أن:

المعرفة بلاء الخلق، خصوصه وعمومه، وفى الجهل نجاة الخلق، خصوصه وعمومه[٩].

وفى بدء التكوين وبداية مقام لمدى يتداعى الجسد الذى يكتسب

ملامح الوضوح والتعين، وتتلبس الذات موضوعها الدال (نهارى) لترى هذه الذات طبيعة علاقتها بالوجود/الأرض من خلال آليات الإدراك والتعرف/الإحساس:

لما تقضَّى نهارى،
وانفتح المدى
هى تفاصيل الطرائق.. التى وطئتها أقدمى
الملوثة بالطمى والأحلام
هى الوقائع تسرد على مخالبى الغضة..
ما كسرته الفرائس(١٠).

الجسد - فى سعيه الدءوب - يكشف حضوره الممتزج بعنصره الطينى/ الطمى من خلال آلية الحركة/ أقدامى فى الوقت الذى تتراءى فيه مرحلة الحلم/النشوء/ التعين، وتعلن الذات قدراتها الطفولية على الفعل الذى يتسم بالمحدودية. حيث يملك آليات المواجهة (مخالبى الغضة) فى مقابل القسوة والبطش (ما كسرته الفرائس).

وتتوق الذات إلى معرفة حالها حتى تكتمل هيئة تكوينها فى ظل الصراع الحلمى ومعطيات الواقع، فى الوقت الذى يصاب فيه الجسد برعشة الحياة من خلال حنينه الدائم إلى عناصره الأولى. فهو يفارق الطمى - فى مرحلة الحلم - إلى مرحلة أخرى أكثر فاعلية وتجاوزًا. حيث يتحول ما قد تحويه الذاكرة إلى مطر قادر على الإخصاب، فى الوقت الذى يتراجع فيه عن انهزاميته التى تحققت عبر غضاضته، ويباهى بقدرة خاصة على التخلص من رقدته التى تتسم بالرعونة:

أدارى رعونتى،
حيثما .. أجمع الذكرى
مطرًا فى العروق[١١].

يأخذ الفعل ملمح الشك فى القدرة على التحول والاعتراف الذى تفرضه المقدمات، وتبدو المجازفة عبر طرق غير شرعية. وليس أمام الذات سواها وهى لم تزل بعد تطمح للفتوق فى ظل اختلاطها بعناصر التكوين، يستجمع خيوطها ويقرر جسديتها الحاكمة بالنزوع إلى لحظة البزوغ والطلوع:

علّنى أسرق من شقوق الأرض سحابتى الجديدة[٢١].

تعترك الذات مع كل معطيات الوجود، وتفتح الطريق واسعًا أمام **جسد يسعى إلى التعين واكتشاف جسديته فى ظل الشعور بالدهشة والاغتراب واحتواء لحظة جديدة تقوم مع التخلق وإدراك جديد للكينونة** التى ما برحت تتخلص من جهلها إلى إطار الوعى والمعرفة واتخاذ القرار:

كم فاح إسرائى بفضائح أشرعتها الممكنات
فقبلت الأمانة
وتعاطتنى البلاد[١٣].

التناص يحيل إلى الهبوط، والتحول من الحلم إلى التجسيد، فالشاعر يتناص مع آدم فى حمله الأمانة التى أعلن مسئوليته لها. والسياق يستدعى حضور النص القرآنى: ﴿**إِنَّا عَرَضْنَا الأَمَانَةَ عَلَى**

السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ وَالْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَن يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا الإِنسَانُ إِنَّهُ كَانَ ظَلُومًا جَهُولاً ﴾(١٤).

إذن قبول الأمانة يؤكد مسئولية الجسد واحتكاكه بمعطيات الواقع «وتعاطتنى البلاد».

يتقارب الكائن من خفائه وتجليه فى آن، بين الخارج المتلبس جسديته والداخل المسكون بالروح، بل إن الاقتراب يصل حد التوحد، فيستوى فى أفق أكثر اتساعًا، ويحط - من جديد - على التراب بوصفه عنصرًا بانيًا يشهد انتماءه للأصل، ويصل إلى خروجه من الداخل، ليعاين جسديته وهيئته، ويحتشد بالمباغتة والولادة والنشوة:

تماهيت داخلى
مع من أستيقظ فى تحليقه
من غاب فى الكون
وأفسده الحضور.
وحين أكمل المطر قيامته،
سقطت من خلفى الأماكن،
فمكثت فوق التراب
أرتب الوقائع:
ومسست هيئتى،
فشملنى الحضور بالمباغتة(١٥).

عاش آدم/الشاعر لا يستشعر بهيئته ومكانه، فلما تعين بدأ الانتقال من عالم الخيال/اللغة فى المستوى السابق - إلى عالم التعين والجسدية. واحتشد بالحضور؛ ليتهيأ إلى رحلة أخرى أكثر تحققًا واكتمالا وحركية وتأكيدًا وامتلاءً:

هذا أنا.. أمضى!
لمفتتح الرغام،
ومداى يشبك فرحتى
بل يصطفى الفردوس متكأ
وتبدأ رحلتى(١٦).

تقوم اللغة - فى مستواها المباشر - بفاعلية التجسيد واتخاذ الهيئة واكتمال الكينونة (هذا)، ثم تعلن الذات حجم الامتلاء والاحتشاد (أنا)، وتقوم البنية الدالة بالإشارة إلى حركية الذات وتجليها عبر التخطى والتجاوز والانتقال من رحلة إلى أخرى: (أمضى):

فتحت لنا.. الأوهام
ذنبى جليسى وشهوتى.. للغد..
تخسف بالحدود:
يشدنى جسدى إلىّ
وما مددت له يدى!(١٧).

استطاعت الذات أن تفارق الحلم - بعد احتكاكها بمكوناتها الأصلية وأهمها التراب - لتتعرف على رحلة الاكتشاف: اكتشاف الأشياء ومكونات الواقع، معتمدًا فى ذلك على خبرات الحواس التى تؤكد وجوده والتعرف على العالم بجسده «حيث لا يشعر الإنسان بجسده إلا من خلال وجوده فى العالم، فالجسد هو الوحدة والاختلاف معًا مع الكون والتاريخ. فالإنسان يدرك العالم بجسمه، وتتعرف البشرية سواء فى طفولتها التاريخية، أو فى طفولة الفرد على الأشياء والظواهر بالحواس(١٨).

وعلى الرغم من أن هناك جدلية بين الحلم والواقع، بين الشاعر المتماهى مع داخله/الروح وجسده الذى بدأ يدخل مرحلة التحقق أو النزوع نحو التحقق وبدأ يتعرف على العالم فى ظل تداخل حواسه وجسده، لكن هناك فاعلية خارجية تتدخل فى حسم العلاقة بين الذات من جهة وجسدها من جهة أخرى: يشدنى ⇄ جسدى ⇄ إلىّ، فى الوقت الذى يسيطر على البنية مستوى النفى لفعل الذات: (وما مددت له يدى).

يطرح الديوان - فى مقام الحلم - تعينات أخرى للجسد، تأخذ شكل التدرج فى الحضور والهيئة، ويقوم التناص القرآنى بفاعلية التأكيد، حيث مرحلة الهبوط إلى الأرض والتفاعل معها، وظهور الإدراك والغواية والمخالفة التى تعد بداية المسئولية، فقد حذر الله كلا من آدم وحواء بألا يأكلا من الشجرة ولكنهما اتخذا قرار العصيان[١٩]. ويتكشف هذا البعد حين يؤكد الشاعر:

فاحتكم الغرام لنا، وللشجر الذى...
اعتكفت به الأحلام
نزا عليه الظبيان!
كيما توارى.. طاعة العصيان[٢٠].

أما التعين الثالث لحضور الجسد وتجليه - فى ظل مرحلة الهبوط إلى الأرض وإدراك آدم/الإنسان/الشاعر للأشياء من حوله بقانون الجسدية وتعلمه الأسماء الدالة - فيبدو واضحًا فى علاقة الذات والأشياء بالأسماء، غير أن «بهمة الأشياء تزداد غموضًا بالوضوح الكاذب عند الإيغال فى لعبة التسمية والرضوخ لأحكام الأبوة والإرث وتداول المعنى المشروط بالسلالة»[٢١]. يكتب الشاعر ملامح التعين فى قوله:

وأبى هناك.. تعلم الأسماء..

فارتبكت عصافير السماء،

حتى إذا ابتدأ الظلام، بنى لنا

شمسًا عقيمًا نورها..[٢٢].

الإشارة التناصية - التى يطرحها المقطع السابق - تكشف الإدراك: إدراك الجسدية، فالدفقة تتناص مع الخطاب القرآنى: ﴿ وَعَلَّمَ آدَمَ الأَسْمَاءَ كُلَّهَا ﴾[٢٣]. ويقرر الشاعر تحقق الجسد متآلفًا مع بنية الإدراك والمعرفة التى تطرحها قصة الخلق، مكتشفًا ذاته بالانتساب إلى السلالة وتماهى المسئولية والقرار ومعاناة الواقع وممارسة الحياة:

عصى وطاع مصيره،

فاهبطا الأرض التى

ضاق المدى.. فيها!

صرخت دفوف الوقت

وانفرط الظلام

كيما يُرى لون الحياة على التراب![٢٤].

ويكشف مقام الحلم تعينًا آخر للجسد من خلال علاقته بالآخر/المرأة، وتنتقل حركية الجسد من طور المعرفة والإدراك إلى طور الفاعلية والاحتكاك والاحتشاد وإكساب وعى جديد بالاكتشاف، فالجسد لا يرى نفسه إلا من خلال علاقته بالآخر كما يذهب علم النفس، ويؤكد أن الجسد يعلم ويكشفه بمعنى أنه لا يمكننى أن أكتشف جسدى إلا من خلال أجساد الآخرين[٢٥] فجسد المرأة عند علاء عبدالهادى يعد بؤرة

ارتكاز لحركة الذات التواقة إلى التداخل والارتقاء:

غنج الغزال على دمى،
بينى وبين أخى تمد فضاءها،
كانت رسولا يبدأ الأحزان كى،
يتعلم الإنسان سر الامتلاك(٢٦).

يطرح الشاعر التساؤل الوجودى عبر مسيرة الانتقال من رحلة إلى أخرى يقوم فيها الجسد بممارسة التجربة بوصفه أداة إدراك للعالم:

هذا هو جدل الفتى متجلد
وأنين شكواه.. صهيل فى البراح
هل يفرغ الأعمى
[حين يحمل دهشة الرائى]
من لا يرى،
ويغيب «طى» سؤاله،
كفن تراءى.. فى الفراغ!
.... ويق الفؤاد هكذا!
فَعَصَيْتُ فيه سجدتى
وتفزعت منى الصلاة(٢٧).

ويختتم الشاعر مقام الحلم بتعين أخير للجسد حيث عرف عن طريقه الإنسان خاصية التناسل ثم عرف خاصية الفناء/الموت:

نثر العويل غرابها،
ينعى على العفن البعيد،

فتقام لى كافورة فى الأرض
أفتح دهشتى
وأنام.. يستتر العمى[٢٨].

تلك هى المرحلة الأخيرة من مراحل حركة الجسد الذى تراءى خارج إطار التعين مبتدئًا بهاءه فى الحلم، ثم بدأت مرحلة النشوء والهبوط إلى الأرض والنزوع إلى التحقق، الذى يتطلب وعيًا وإدراكًا ما لتحقيق الوجود ومعرفة الأشياء، حتى تدخل الذات - من خلال جسديها - جدلا يحتم عليها اتخاذ موقف/قرار، فكان العصيان فاتحة لعلاقات أخرى، يتطلبها الجسد المحتشد، تكشف مرة فى علاقته بالآخر/المرأة، ثم إحساسه بمشكلة الوجود، فيبدو التساؤل والحيرة، حتى وصل إلى إدراك الجسد لسكونيته/الموت «فالإنسان لا يموت إلا لأنه كائن حر ومفكر واع»[٢٩].

مقام العشق/الجسد/التعرف:

إذا كان «الجسد هو الذى يحدد هوية الإنسان ويعطيه صورة ويحدد ماهيته، وبدون الجسد لا يمكن الحديث عن الإنسان، لأنه حينذاك لن يكون موجودًا»[٣٠]، فإن حضوره وتجليه يتحدد وفق وجود الآخر، يكتسب نشاطه وحيويته من خلال علاقته به مهما اختلفت تلك العلاقة.

وفى مقام العشق يكشف علاء عبدالهادى صورة للجسد المتعين - كما تراءى فى مقام الحلم - المعبأ بطاقة وحركة فاعلة، بل إنه يفجر لغمًا، يحطم الركود، ويبدد الصدأ، مهيأ للاشتعال، تواقًا للتطهر. فالشاعر يعى أنه يتحرك فى اتجاه مغاير لأسلافه، مؤمنًا بقدرته على الانفلات من قبضة المؤسسة الفكرية والإبداعية، ويعى - أيضًا - أن «الحداثة الشعرية تسعى إلى تثوير كل شىء، بل وإعادة خلق، لأنها لا تركن إلى السلبية أو السكونية أو المجانية، بل تعرف عن وعى ممارستها

مع الواقع الذى تصطرع فيه رغبة فى تأكيد شعور الذات برغبتها الجارفة فى التجاوز والتخطى، واتخذت من الجسد أداة إيجابية للتعرف على هوية العالم وملامحه، بل أعادت إدراك هذا العالم وفق حركة الجسد وقدرته على انتخاب الأشياء وملامستها»[٣١].

الجسد فى مقام العشق منجذب ومتحرك فى اتجاه جسد المرأة، يفسر عالمه ويحدد علاقته بالعالم من خلاله بوصفه - أى جسد المرأة - آلية قادرة على الاستيعاب والتواصل الذكورى متحرقًا للتوحد، يتذكر، ويتألم، ويرى، ويتحقق مع الآخر/جسد المرأة، إنه يفتح عالمًا محيرًا ولغزًا يتأبى.

ويعود الشاعر ليفتح - من خلال الحلم - طريقًا لكى يمارس الجسد تجليه وحضوره فى مقام العشق؛ فيأتى عالم هابيل وقابيل وجدلهما مع المرأة فى إطار شعرية سردية أحيانًا ومجازية أحيانًا أخرى.

يقوم الجسد بدوره فى التعرف على المرأة واختبار قدرتها على التوحد والانصهار ثم الارتقاء بين جسدين محمومين يتوق كل منهما للآخر.

يقوم الشاعر خلال جولات عشر باكتشاف جسديته الفاعلة مع عشر نساء يجربهن واحدة تلو الأخرى، يشير إلى ملامحهن فى الوعى الجمعى عبر تراث العشاق القدامى، يحملن معطيات فاتنة وأنوثة مانحة من خلال تعدد الصفات ربما النادرة أحيانًا، ويستخدم لغة الحوار معها محاولا اكتشاف ذاته تارة، وتارة محاولا اكتشاف العالم، فى الوقت الذى يستدعى فيه شخصيات تراثية عرفتها القصيدة الغزلية:

فلما وافت الشمس غروبها وباح الليل بأسراره وانشقت السماء عن لون بردتها، إذا وجه يطل لامرأة وضيئة، جميلة الأنف، حسنة العينين، دعجاء، هليم، ناديتها فجفلت، فذهبت إليها، تتبعتها حتى وقفت[٣٢].

ويتكئ الشاعر على تقنيات السرد ليكشف عالمه المحاط بتفاصيل

كثيرة حال التعرف حتى التحقق مع المرأة الأولى التى طرح هيئتها فى المقطع السابق. ويواصل الشاعر تعرفه على نسائه فيقول:

لقد تقدمت على أكثر الفحول فهمست لى، وأخبرتنى عن وحدتها، بعد مرور كل هذا الزمن، فلما تيقنت الوصال، أعطيتها خاتمًا - من خواتيم كنت محتفظًا بها لمثل هذه الأمور - مكتوبًا عليه بخط دقيق:

أنــا قتيل الهـــوى وميتـــــه   لا عذَّب الله قاتلى بدمى(٢٣).

ويواصل جسد الشاعر اختبار الوجود وخصوبته من خلال التقائه الدائم مع نسائه العشر، يتساءل مع كل واحدة منهن عن الخروج والرجوع إلى أصل الحضور/الشجرة الذى يتوق إليه - بعد أن مارس تجربة جسدية تؤكد وجوده الحى والفاعل - إلى أن يأخذ القرين/الشاعر مكانه ويمنحه العاشقة العاشرة يراعة بدلا من شجرة الشاعر - كأنها تمهد فضاء للقرين كى يتوحد فى هذا الفضاء المرأة والكتابة وكأنهما يمثلان جسدًا واحدًا، من هنا جاءت القصيدة فى المقام الثالث تقع فى الحد الذى يتقاطع فيه عالم المرأة مع عالم الكتابة، وبالتالى تقرأ القصيدة فى اتجاهين لهما القوة ذاتها، الأولى: باعتبار أن الكاتب يتكلم عن غوايته بامرأة يحبها والأخرى: تتكلم عن الكتابة بوصفها جسدًا يمارس الكاتب معها شبقانية مفرطة - فى الوقت الذى تؤكد فيه على حفاظ العهد، وتطلب من الشاعر الوفاء لمن يحب.

ويتحول الخطاب من بنيته السردية - التى كشفت حديث (علاء الراوية)، الذى يحتوى على تجليات الجسد- إلى بنية مجازية/تصويرية، تعتمد على الاختزال اللفظى، تفتح مجالا لحضور الذات أمام جسد العالم؛ لتختبر هذه الذات قدرتها على التعرف على جسد الآخر/المرأة/المعشوقة التى يؤكد الشاعر توحده بها، واحتشاده. إنه

مفتون يتوق إلى الوجود من خلالها فقد فجرته عشقًا:

أدرى أن لعينيها فى عينى خببًا،
عبادًا للشمس،
ومغارات تتضح بالأسرار!
تشتق الأحوال
ومغارات.. وسراديب محار..
أدرى أن لخطوتها فى قلبى جرسًا
بل رجع جبال تخبط صبا
بل نشوة نهر يكدم سدًا عشقًا[٣٤].

يوائم الشاعر بين معطيات الجسد - التى ينجذب إليها، ويؤسس حضورًا له خصوصية فى نفس الشاعر - ومعطيات الكتابة كالإيقاع الذى يلائم حركة الجسد عبر تجليه فى صور عدة.

وحين يتوحد الشاعر مع المرأة يشير ظله إلى الجسد أو القرين أو الروح، وتخلق حالة التوحد التماهى والفردانية نمطًا خاصًا من البوح/الكتابة، و«تحتفى هذه الكتابة كمركز للروح، وترى أن الحياة تعنى الجسد، ويعنى الجسد الحلول فى الآخر، والحلول يعنى الروح التى تتجلى فى قدرتها على الإعلان عن وجودها فى الآخر، على الاتصال والتواصل حتى ولو كان هذا التواصل بسيطًا، شيئًا فى حالة التحام، يحاصر فيها عضو جسدى عضوًا آخر»[٣٥]، ويقرر الشاعر هذه الحالة الحلولية التوحدية فيقول:

قد صرت وظلى مشتبهيها..
هل أنشد وحدى..

بقوافى شعرى؟
أعرى قصيدًا من فتنتها؟
وأسكب شهد حريقى.. لها؟
فالوجد شفا..
[وشقق خفرها نصفين!](٣٦).

يكشف هذا المقام - بشكل واضح - تفاصيل وعى الراوية، فالحب محض ممارسة جسدانية، والتكوين له مفهوم يجمع بين الجسد والروح، والقصيدة - فى هذا المقام - واقعة فى الحد الذى يتقاطع فيه عالم المرأة مع عالم الكتابة.

الجسد/الكتابة/المرأة:

الكتابة «هى أولا هذا العالم الداخلى المكبوت، الغامض، الغنى الواسع، اللانهائى، إنها تحديدًا - فى أعمق حالاتها - تحرر من العالم الخارجى المؤسسى، المبتذل، المكرر، القصير، المحدود»(٣٧).

يمكننا القول: إن الكتابة هى المظهر، هى التحقق، هى اللذة والتوحد، الاكتشاف؛ لذا تمارس معها الذات - الواعية بحريتها - كل أشكال العلاقات الثنائية، إلى الحد الذى يصل إلى علاقة جسدانية، وتصبح الكتابة جسدًا لامرأة يضاجعها الشاعر ويمارس معها شبقانية متأججة تصل إلى حد التعهر بالمعنى الأخلاقى. تستبيح الحداثة الشعرية الأطر الأخلاقية والعوائق باسم الإدانة والمروق، متحدية أشكال القهر التى تمارسها المجتمعات بدعوى المحافظة والابتعاد عن التلوث القيمى الذى تطرحه هذه الكتابات التى تحمل فى طياتها شبقًا تصل به الروح إلى الارتقاء والغياب؛ لذا يستدعى هذا النوع من الكتابة مبدعًا يعرف الفرق بين القيم الأخلاقية والقيم الجمالية التى يحققها الفن ويجمّلها بعيدًا

عن أى منظور سوى الفن نفسه، مبدعًا يخاصم الآخرين - أصحاب الذائقة الكلاسيكية البالية - ويطردهم من مملكته الخاصة، رغبة فى عدم خيانة نفسه، واكتشافه جماليات فى القبيح الفاسد، ومتلقيًا مهيئًا معرفيًا وثقافيًا وذوقيًا ناضجًا، يخون ثبات التلقى والاعتياد، ويدرك نفسه على المغامرة الدائمة، النص عالمه ولا شىء خارجه، لا يحاكم الإبداع بالمعيار الأخلاقى، حتى يتخلص من حالات الكبت والقهر، فى الوقت ذاته «يتحرر العقل تدريجيًا فى أثناء القراءة من فيض ما كان مكبوتًا تحت ظروف تم مراوغتها أو إنكارها؛ لذا ظلت سجينة وضعها الخاص»[٣٨].

يأتى مقام الكتابة فى ديوان «النشيدة» - وهو المقام الثالث فى الرحلة - كاشفًا عن علاقة من علاقات الجسد، تتسم بالحركية/الممارسة والتداخل مع الجسد الآخر وفيه انتقل الشاعر من **جسد المرأة - بعدما عاش فيه بالكامل فى مقام العشق كما أسلفنا - إلى الكتابة بوصفها جسدًا، يمارس الشاعر معها شبقانية مفرطة، يعرى من خلالها كل ملامح الواقع، ويكشف آليات جديدة لقراءة العالم.**

تؤكد النشيدة فى - كل مقاماتها - ولع الشاعر بالكتابة البلاغية **والحروف ولم يخل** مقام منذ بداية الديوان حتى آخره من تردد هذا العالم الذى يستحوذ على اهتمام هذا الشاعر وإدراكه لذاته وللعالم.

يأتى حديث «علاء الراوية» فى مقام الكتابة معبأ برؤية علاء الشاعر للكتابة واللعب والإبداع مدركًا «أن أول كاتب فى الإسلام كان كاتبًا»[٣٩]. و«الكتبة شرار خلق الله لهم طباع لئيمة»[٤٠].

يستخدم الشاعر تقنية السرد لكى يفتح أفق المقام مستخدمًا - فى الوقت نفسه - ضمير الغائب حتى يهيمن السرد على بنية الحكى الذى بدأه فى كل مقاماته ومنها مقام الكتابة فيقول: «إنه استهل مسيره الجديد بالكتابة، والعياذ بالله، كاشفًا ولعه بها وعشقه لها:

بادئًا.. مدح الكتابة بقصيدته:
الغواية[٤١].

والكتابة عند علاء عبدالهادى ميلاد وموت موجودان فى جدلية دائمة، فهى مخاض يقاسى آلامه، ويعيش بزوغ الحياة/بزوغ القصيدة. وبها يصطدم بالموت يتحرك حول دائرته بحثًا عن الخلاص:

أبرأت قلبى بالنشيج
وكتبت من عروقى قصيدة
فقامت من دمى الكتابة
واستباحتنى الحروف[٤٢].

يبدو جسد المرأة مسيطرًا على وعى الشاعر آن الممارسة، غير أنه يتأبى لحظة الاحتكاك. إنها الكتابة فى لحظة الاحتدام الأولى والرعشة الخاطفة، التى تفتح أفق التداعى على الصفحة/البياض، تراوغ الشاعر الذى يمتلك ردعها واللعب معها، حتى يتمكن من فك أزرار قميصها:

هى ذى تخاتل لا يبارحها البياض
هى ذى تراوغ..
بل ستخشى - حين تصفو - شهوتى
هى ذى تقطب جسمها
حين أصافحها.. تخاف
هى ذى تصوغ تأنقًا.. ساقًا
يخاورها السكون[٤٣].

وأمام رغبة الشاعر الملتهبة لفضح السكون وتعريته تستجيب المرأة/ الكتابة وتنصاع لفاعلية الذات كى تتحقق وترى عالمها فى إطار الثنائية الجسدانية حيث إن «الجسد المميت هو الذى لا يمارس فعله، وهو أداته فى الوجود والتواصل، ولا يسعى الشاعر إلى التوقف عند الجنس بالمفهوم الضيق أمام غريزته، وإنما أداة لاكتشاف العالم، واكتشاف الآخر، ولذا يختلط وصف جسد المرأة وأعضائها بجسد الكون من السماء والأرض(٤٤)، وبجسد الكتابة وأعضائها/مفرداتها وتراكيبها؟

هى ذى استساغت صيحتى
لما دخلت قميصها الملفوف
طاردت الهواء!(٤٥).

حين يهم الشاعر بمطاردة الجسد/ الكتابة فإنه يقبض على لحظة التوهج والارتقاء والخروج من أسر الطبيعة إلى عالم الروح. إنها النشوة التى ينداح معها السياق. إن الجسد فى بهائه وبياضه يفتح نافذة الحزن أمام الشاعر، أحد شعراء الحداثة يؤكد هذا العالم بقوله «حين أترك أصابعى تتحرك مع القلم على المساحة البيضاء للورقة، فإننى أشعر بالحرية، وتتداخل أحاسيس جسدية وفكرية معًا فى داخلى خلال عملية الكتابة تنطق الحواس فيما يشبه الهذيان المرح، أو الطيران الحر ينعتق الجهاز العصبى المشبوك بأسلاكه فى البدن من الرقابات المتراكمة عليه. وتفور الأفكار كالتنور وتتدفق خارج سدودها»(٤٦).

يقوم الجسد بخاصية التفاعل مع جسد الآخر/المرأة/الكتابة: ليقيم شبكة من العلاقات التى تكشف إرثًا قويًا من الإدراك الإنسانى وخبرته. فيحيل المدلول اللفظى إلى الانسجام وبناء جسد واحد عبر احتكاك

الجسدين معًا للخروج من الفردانية إلى التوحدية كما يشير تناص خاص عبر محيط الحياة والانتماء (الدم):

جسدى تخلل.. فى المسام
فتناص فى دمها دمى
ليقوم مائى فوق زهرتها الرقوء
هو ذا أنا
أستل روحًا
كى تصارع فى البياض خيالها ..(٤٧).

تقوم البنية الدالة بالإشارة إلى موضع التداخل (تخلل)، ثم التماهى والامتزاج/التوحد من خلال (تناص)، ليتشكل جسد المرأة وقد أتاح الشاعر له الحياة (مائى) وتعلن الذات تحققها المؤكد كما يشير احتشاد ضمير الأنا (هو ذا أنا) وتمارس فعلا جماليًا، يضيف إلى جسد المرأة/الكتابة أبعادًا تخلق عالمًا خصبًا محفوفًا بالحرية التى تتوق إليها الكتابة والشاعر معًا: «إنها فعل كينونة، نزوع يشبه أن يكون ظمأ عضويًا يبدأ من المحاق الجسد نفسه، ويتحول فى العقيدة، والإبداع والثورة»(٤٨).

ويؤكد الشاعر قدرته على اجتذاب جسد يتراخى كلما أمعن فيه الاحتكاك والملامسة ويتحول الجسد/الشاعر والجسد/الكتابة إلى نبع دافق، لا يتكشف إلا له؛ لأنه يملك أن يفجر أسراره ويكشف عالمه، لذا يمارس جسد الشاعر مع جسد المرأة/ الكتابة طقوسه الخاصة ويحول الشبقية إلى فعل/المضاجعة يطرد عن جسد الكتابة كل عوامل القهر والكبت والرجعية، يخلصها من الخوف والعهر الذى يجلب الغثيان. ويهدم القيمة/التذوق الحى، إنه يعرف الحرية والفوضى والمسئولية و«ما

يكون الشخص الذى لا يستطيع أن يفكر كما تلهمه أعماقه وتجربته، ولا يحيا كما تقتضى حياته النفسية والجسدية، ولا أن يكتب كما يرى ويشعر ويحلم، ولا أن يحب كما يدعوه جسده وقلبه؟ ألن يكون هذا الشخص هيكلا خاويًا يمتلئ بقش الألفاظ؟»(٤٩).

يبدو الجسد/الكتابة مسكونًا بأسراره، محتشدًا بالتحرق:

لست المليم
حين عرى آهةً
أرقٌ.. تخفى فى الكلام
إنى افسر كومةً تعلو من الضحكات
تستر همسنا المكتوم(٥٠).

ويتساءل الشاعر عن المرأة التى تكشفها معطيات خاصة، تستجيب لحالة التواصل مع جسده والتوحد به، فهو يعرف كيف يعرى أسرارها واحتراقها:

لست المليم
من ذى التى تعوى..
محاسنها الدفينة إن رأتنى
من ذى التى قرأت بعينى
كيف أرسم خالها المفقود تعرف
سره.. فى خاطرى (٥١).

ويكشف الشاعر هوية الكتابة من خلال ممارسة جسدية، تتسم بالحيوية والاحتكاك المتأجج بين جسدين محمومين، يرى فيها الشاعر

أن جسد المرأة/الكتابة قد عرف التجربة معه من قبل، «هكذا تفرض جمالية العمل على الأديب أن يربطه حضوره الغريزى الأعم ونبضه الإنسانى الخاص الشامل فى آن»(٥٢)، وتتضح كينونة الشاعر من خلال جسده الذى يمتلك معطيات خاصة:

من ذى التى شعرت
«من غير معرفة»
بأنّى..
لم أزل أشخب
حليبى فى الهواء حولها
لا تأمنى.. جسدى
أنا جسدى..
أحلق فى الهواء وفى الهوى(٥٣).

قدرات الشاعر على التحلق والتخلق هى اعترافه الذى يفيضه جسده الذى يتيه عشقًا، ويمكنه اكتشاف العالم. هذا الجسد الذى يملك القدرة على صياغة عالمه وكسر «التابو» بحثًا عن الحرية، وخيانة كل ما يقف عائقًا فى طريق التجاوز والتخطى «هكذا تمتلك هذه الكتابة الحرية المطلقة.. ويتجاوز أى تابو يقف أمامها، الأمر الذى يؤدى إلى حالة معاكسة من ضياع الحرية بسبب صعوبة اصطياد المناسب مما يمكن الأديب أن يتداوله جماليًا من هذا الشيوع وما يتطلبه ذلك من حس فنى قادر - ضمن هذا التنوع الشديد - على الاختيار»(٥٤).

ويرى كمال أبو ديب أن النص والجسد وجهان لعملة واحدة كل منهما يخضع لفعل حركى طاغ متأجج، فيؤكد أنه «مع تنامى حركة القمع والسلطة الطاغية يتحول النص إلى نص جنسى، جسدى، يتحول إلى

المجال الذى تنصب عليه طاقة الشاعر وعنفه وبحثه وطموحاته وخيبته وإحباطاته. صار النص جسدًا، وصار هذا الجسد نسيجًا محترقًا، رمزيًا وماديًا، بفعل جنسى طاغ، وصار النص نصًا مفتوحًا»(٥٥).

جسد الذات - جسد النص:

هذا النمط - من علاقات الجسد - يتشكل عالمه ويتأسس عبر تقنية كتابية، تقوم الرؤية البصرية بإنتاجها على صفحات الديوان. فالمتأمل طريقة الكتابة للمقاطع الشعرية يجد أنها تتحرك من اليمين إلى الشمال، وهناك نمط آخر من النصوص فى الصفحة ذاتها مكتوب فى منتصف الصفحة، غالبًا ما تطرح هذه النصوص تجليات الأنا. وتقرأ كأنها سرد للأنا وأحوالها داخل جسد النص.

وهذه الطريقة من الكتابة تطرح احتمالات قرائية أخرى، حيث يمكن **قراءة النص - القار فى منتصف الصفحة - قراءة مستقلة، متتابعة. كما تشكل هذه القراءة نسقًا خاصًا له دلالته المستقلة فى الآن نفسه. فمن النصوص التى تشكل جسدًا للأنا يدخل فى جدلية مع جسد** الكتابة/النص لتكشف الأنا أحوالها وحالاتها كما فى النص التالى الوارد فى الصفحة رقم ١٦:

أدارى رعونتى
حيثما.. أجمع الذكرى
مطرًا فى العروق(٥٦).

وفى الصفحة المقابلة يمكن أن يقرأ النص - الذى يجسد حضور الأنا فى منتصف الصفحة حيث يتجه إلى قلب الديوان/جسده بحثًا عن تداخل بين الجسد الفيزيائى والجسد الكتابى - متتابعًا مع النص

السابق دون النظر إلى النص العام الذى يتجلى عبر الصفحة كلها:

وأنا أرجعُ البصر.. إلى غيمة شاردة،
أفتح قلبى.. بما دسته التباريح(٥٧).

وتتوالى حالات الأنا وتجلياتها عبر صفحات الديوان منذ مقام الحلم حتى مقام البلاد على هذه الطريقة:

- تماهيت داخلى
- هذا أنا.. أمضى(٥٨).
- هذا أنا المبسوط
خط ملاحمًا(٥٩).
- قدمى أنا
وصهيل خطوتى ينتهى
تحت السلام(٦٠).
- أخرج من دمى
- أنا غريب.. مودتى
وهديلى.. يحمله الأنين(٦١).
- هذا أنا الحلاج أجرح صحبتى(٦٢).
- فكم رد قلبى يد اللامسين
ثم أضحى نافذة مشرعة(٦٣).
هذا أنا..
تحت جديلتها أضحى وترًا
أنا.. فوح منها(٦٤).

الديوان ممتلئ بهذه التقنية التى تكشف عن وعى الشاعر فى إنتاج دلالة الكتابة وطريقة تشكيل الصفحة حتى تقوم القراءة البصرية بدورها فى كشف رؤى الشاعر وعلاقات بنيته التى تتسم بالجدل الدائم، فيتجه الجسد الكتابى إلى منتصف الصفحة، يخرق العادة فى الكتابة ويشير إلى أن الجسد مركز كتابى ويتماهى الجسد الفيزيائى مع الجسد الكتابى، ويتكشف - دلاليًا - أن الجسدين يبحثان عن وجود خاص كى يحددا مركزًا أو يتجها إلى المركز.

ويتداخل جسد الذات فى جسد النص فى النمط الثانى الذى يحمله شكل الكتابة عبر مقاماته الخمس، فتعطى المكانية قرائية أخرى، تقرأ من يمين الصفحة كما هو سائد على صفحات الديوان ويدخل معها نسق تجليات الذات كما فى النص التالى:

من ذا الذى يغزو منابرها..
يؤذن للصلاة؟
هلا عدلت مجازى المأمور..
يطلبه الخفا.
صمتى تعرى فى انفراط قصيدتى(٦٥).

يدخل جسد الذات جدلا مع جسد النص، متشحًا ساحة من البياض، متخذًا هيئته فى منتصف الصفحة - منحازًا إلى المركز/الجسد - حتى يجذب اهتمام القارئ - بوصفه منطقة ثقل دلالى تقوم العين بإنتاجها، وهذا ما يؤكد أن الإبداع صفة حركية لازمة فى الجسد، ولهذا فإن جسد المبدع هو جسد مرهف الحساسية، عالى الاستقطاب للثقافة والمشاعر الأمر الذى يؤهله لولوج العوالم الممتدة خارج الواقع المرئى والملموس حيث يبدأ فعلا بتكوين لغته ومعاييره معتمدًا على الخبرة

والحلم لصياغة مشروعه الفعال والمثير فى عالم الخلق الذى يتخطى نفسه فى كل لحظة بعلاقة الحرية، وحرية التحول من عالم إلى آخر بأصالة وتفرد لتقديم الجديد»(٦٦).

مقام البلاد/الجسد، المكان/التوحد:

يشعر القارئ حين يطالع مقام البلاد أن الإشارة الدلالية التى يطرحها تنحاز إلى الاتجاه السياسى حيث يبدو إسقاطًا على الوضع العربى المهترئ ومصر بصفة خاصة. ففى صدر المقام يطرح الراوية ملامح الواقع السياسى العربى حيث يطلب منه الوزير أن يروى له فيقول: «ارو لى ما يقال فى هذا المقام. قلت: ولكن هل يحتمل سيدى النصيحة؟ قال: إن شاء الله. فقلت: أبدأ بقول ابن عباس حين سأله معاوية: «ما لكم تصابون فى أبصاركم؟ قال: كما تصابون فى بصائركم» «أرى السلطان وكأنه يوشك أن يبيع نصف داره ليشترى النصف الباقى»(٦٧).

ثم يقول الراوية كأنه يصف القاهرة:

فهمس لى الوزير: ارفق. فقلت: لو رفق بالبلاد فعله لرفق به قولى: «انظر ما نحن فيه.. وتدبر فيما يقوله الناس عن أرضهم. يقولون: «بلدة متضايقة الحدود والأقبية متراكبة المنازل والأبنية! وسخة السماء، رمدة الهواء، جوّها غبار وماؤها طين (...) ضيقة الديار، سيئة الجوار، حيطانها أخصاص، وبيوتها أقفاص، وحشوشها مسايل، وطرقها مزابل»(٦٨).

استخدم الراوية/الشاعر تقنية الوصف فى خطابه مشكلا بعدًا جديدًا للجسد من خلال المكان/القاهرة. وقد بدا من خلال أعضائه متسخًا. ومن خلال الوصف يظهر إليه إدراك العالم، فالجسد «هو ما يحدد وجود الإنسان فى العالم، وأعضاء الجسم الكونى هى الأشياء

الكثيرة التى تقود للوحدة، مثلما تقودنا أعضاء الجسد الإنسانى إلى التعبير عن توحده الأنطولوچى»(٦٩).

ينقسم صوت الأنا فى المقام إلى صوتين: أحدهما قد وضع الشاعر أمامه مربعًا أبيض صغيرًا يشير إلى الأنا السلبية المنكسرة، والثانى وضع أمامه مربعًا أسود تبدو فيه الأنا فاعلة، يتشكل بعد درامى من خلال تحاورهما فى الوقت الذى يأخذ فيه الجسد مفهومًا أكثر اتساعًا، يرقب من خلاله الشاعر علاقته بالعالم.

ترفض الأنا الفاعلة السكون والسلبية وتدعو الأنا المنكسرة على تجاوز واقعها المهزوم إلى واقع إيجابى:

لا تتلين.. واشأن شأنك،
لك منسلك،
ما أنت عليه الذابح،
[صبوتك وصبيك](٧٠).

وتكشف الأنا السلبية ملامحها اليائسة وانهزامها/موتها!

الرمل قشر دمى
يفرق منى
يتلوى عطشًا من عطشى(٧١).

ويتماهى الإنسان مع ذاته فى توجه الأنا الفاعلة:

ارم ملامحه منك!
وسطر
تحت أساريرك سرك(٧٢).

يتوحد الصوتان حين تتخلى الأنا السلبية عن يأسها وانكسارها وتنحاز إلى الأنا الإيجابية، وتتوحد معها، فينتفى الحوار الثنائى ويتوحد فى الوقت نفسه الخطاب، لكى يكلما المتلقى معًا، فحين تعلن الأنا الإيجابية للمتلقى:

فانهض
ملآنٌ يالعربى دمك(٧٣).
تنحاز الأنا السلبية وتعلن معها فى صوت واحد:
ملآنٌ دمك(٧٤).

وتؤكد القراءة البصرية ملامح كل صوت من الصوتين المتجاورين الأنا فى انشطارها، فقد وضع الشاعر المربع الأبيض أمام الأنا السلبية حتى يشعر القارئ بفراغها، ووضع المربع الأسود أمام الأنا الإيجابية ليشعر القارئ باحتشادها وامتلائها وقدرتها على الفعل. كما أسقط الشاعر النداء (يالعربى) من السياق التكوينى للسطر حتى يشعر القارئ بضياعها وفقدانها لهويته وعالمه، ويجعل دعوة اليقظة والنضال قضية إنسانية عامة يشترك فيها العربى مع غيره.

مقام القصيدة/الجسد/التماهى:

يقدم هذا المقام نهاية الرؤية التى تجسد حركية الجسد واكتمالها فى إطار التماهى بين الراوية والقرين حيث تكشف كل الأجساد مفهوم العالم الممكن، فالراوية يؤلف عالمًا بجوار العالم الذى يعيش فيه، محاولا ترك هذا العالم.. كما أنه يحاكم الخطاب النقدى القديم الذى نظر إلى الشعر نظرته إلى هذا العالم الممكن الذى يعيشه الشاعر،

فأصبح هو هذا الشكل والوزن والقافية.

وعلى الرغم من أن هذا العالم ينتمى إلى عالم ممكن بمعنى أنه عالم خيالى فإن القرين فى هذه المقامة يتجسد للمرة الأولى أمام الراوية:

«فى هذا اليوم.. قابلت قرينى وجهًا لوجه، بعد فراق طويل بيننا، وكان من عادته أن يتمرد لى، بالرغم من أننى لم أحمقه يومًا، لكنه كان باش الوجه على غير عادته معى، فدهشت لذلك، ولما رأى تعجبى أخبرنى أنه جفا الرواية بعد أن أمنته الكتابة، وأصبح منهوكًا بها، وأنه ترك الرواية لى غير نادم»(٧٥).

وكأنه يعلن قرب انتقاله من عالم الرواية (العالم) المعرف بالألف واللام إلى عالم جديد بعد أن أمنته الكتابة وهو يردد من «حليب الرماد»:

«ليست فى عالمكم ثقوب تدخلها التواريخ»

وفى الحركة الخامسة والأخيرة يتطابق جسدان: جسد القرين وجسد القصيدة، فحين يتكلم عن القصيدة يشرح هذا العالم الذى انتقل إليه ويجسده حين يمنح الفصول أسماءها، ويسير بين سطوره - وكأن السطور طرق - هاربًا إلى كوة من هذه المدارس إلى غربته الخاصة، رافضًا شدو البيانو القديم، مؤمنًا بأن لا منفذ فى الرخام، فى السراب، فى المرايا ولكن الملجأ هو قصيدتى، هذا الحرف الذى يتسامى ولا يقع فى شباك أحد:

فلن يقرص القلب شدو البيانو القديم
وما منفذ فى السراب، الرخام، المرايا
قصيدى له سرُّها
ولكنه سوف يعلو لحرفى،

لذاك الذى لم يقع فى الشباك،
ويحنو على الدفقة النازفة(٧٦).
ومن هنا كان سؤاله الأهم:
لمن أحتكم؟(٧٧).

كأنه يخلق قطيعة مع العالم إلى واقعه الممكن الذى يتهجى مفرداته، ذاكرًا أعماله. معجم الغين، الرغام، حليب الرماد، سيرة الماء، تداعيات فى مقام المدى، لك صفة الينابيع، ثم يحيل العالم المتهدم الدميم إلى عالم جميل يحقق وجودًا فاعلا.

أصبحت القصيدة جسده وسؤاله الوجودى، وفرصته. والصدى الوحيد الذى يجب أن يلجأ إليه فى هذه الضوضاء، لدرجة أنه قد يكشف دماره الخاص أمام الكون، ليس من أجل أن يعلن الصراخ ولكن من أجل الخفاء:

سأغرب عن لمعتى الكاذبة،
فهذا لجثتنا فاطمئنى.. إلى
وهذا دمارى.. الذى
قد يبين.. لكيلا يبين(٧٨).

وإذا انتقلت الدراسة إلى القصيدة الأخيرة فى الديوان - القصيدة العمودية - وفيها يرثى الراوية قرينه، وقد حسم الصراع الظاهرى للراوية ولم يحسم للقرين أى لم يحسم للخطاب الجديد وانتهت هذه الحبكة الشعرية للصراع بين علاء الراوية وعلاء القرين، الذى يهتم بالكتابة ولا يتكلم إلا بخطابه لصالح علاء الراوية حيث مات علاء القرين، إلى هنا تكون المأساة ولكن القصيدة - أعنى الأخيرة - أغلقت

العمل على التحول لا على الكارثة حيث ابتدأ الراوية فى التعاطف مع القرين منذ مفتتح القصيدة:

رثيتك يا قرين ولا أصادى	**ولم أك من جفاك ولم تعاد**
تدثر دفقة الشهقات صدرى	**وكم خالعت فى صحوى رقادى**

يحزن الراوية على قرينه إلى هذا الحد، ويكتشف أن الأمر برمته سراب:

وراوية يعيش الشعر بشرى	**سرابًا فى القصيد وفى العباد**

ويقرر الراوية أن ينحاز إلى الكتابة وأن يهجر الرواية بعد أن شك فيها يقول:

فلف روايتى فى الشعر شك	**كقد النار يرقص فى الفؤاد**
كأن النور شب يسرُّ سرًا	**وبش البوح يسلمنى مدادى**
فخنت روايتى وكتبت شعرًا	**أعادى القوم أحلب فى الرِّماد!**

لقد تحول الراوية إلى قرين هكذا أغلق الديوان على تحول الراوية إلى قرين ولم يعلن عن الكارثة بعد موت القرين إذن لم يبق سوى الكتابة كما يعبر رولان بارت.

إذن الديوان الذى ابتدأ بالكلمة: (فى البدء كنت)، وانتهى بتحول الراوية إلى قرين بعد أن آمن بأن البوح لا يضاهيه إلا بوح القلم. (وبش البوح يسلمنى مدادى).

رحلة الشاعر ابتدأت بالحلم الكتابة وانتهت بالقصيدة الكتابة حيث لم يشر الشاعر إلى شىء يدل عليه أو يحتكم إليه إلا دواوينه، فالشاعر تلاشى وجوده إلى جسد كتابى كما تمثله الرواية فى الشعر الأخير فى قصيدة (لمن أحتكم). الشاعر تشظى حتى تلاشى ورجع إلى البداية (فى البدء كنت).

يرى علاء عبدالهادى كل شىء من خلال جسده؛ لذا يوغل فيه ويتعمقه، ويتأمله، ويفك رباطه ويفتق احتشاده، حتى يصل إلى الروح، وليس هدفه الجسد فى حد ذاته على الرغم من التعامل مع الجسد بصورة متعددة، يصل إلى خطابه الجسدى إلى مستوى الخطاب الصوفى على الرغم من شبقية الموضوع وكأنه يتوسل بالجسد للوصول إلى الروح.

لهوامش:

١ - علاء عبدالهادى: النشيدة، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، أصوات أدبية ٣٣٤، سنة ٢٠٠٣.

٢ - د. مصطفى الكيلانى: حكمة الإنشاد وإنشاد الحكمة، أجناس الكتابة المتعددة، مجلة الثقافة ١٦٦: ١٢٧ - ١٣١.

٣ - السابق.

٤ - علاء عبدالهادى: خبرات الجسد الحميمة فى الكتابة الأدبية، مجلة أبواب، بيروت، العدد ٢٦، ٢٠٠٠، ص ١٨٦.

٥ - السابق ص ١٨٧.

٦ - د. مصطفى الكيلانى: ثقافة المعنى الأدبى، تونس: دار المعارف للطباعة والنشر، د.ت، ص ٣٤٥.

٧ - الكتاب المقدس، سفر التكوين.

٨ - علاء عبدالهادى: النشيدة، ص ١٦.

٩ - السابق ص ١٤.

١٠ - السابق ص ١٦.

١١ - السابق.

١٢ - السابق.

١٣ - السابق ص ١٧.

١٤ - سورة الأحزاب الآية (٧٢).

١٥ - علاء عبدالهادى: النشيدة، ص ١٧ - ١٨.

١٦ - السابق ١٩ - ٢٠.

١٧ - السابق ٢٠.

١٨ - د. رمضان بسطاويسى: الإبداع والحرية، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية العدد ١١٩، ص ١١٣.

١٩ - قال الله تعالى: ﴿فَدَلَّاهُمَا بِغُرُورٍ فَلَمَّا ذَاقَا الشَّجَرَةَ بَدَتْ لَهُمَا سَوْآتُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِن وَرَقِ الْجَنَّةِ وَنَادَاهُمَا رَبُّهُمَا أَلَمْ أَنْهَكُمَا عَن تِلْكُمَا الشَّجَرَةِ وَأَقُل

لَّكُمَا إِنَّ الشَّيْطَانَ لَكُمَا عَدُوٌّ مُّبِينٌ﴾ سورة الأعراف آية (٢٢).
٢٠ – علاء عبدالهادى: النشيدة، ص ٢١.
٢١ – د. مصطفى الكيلانى: «النشيدة» لعلاء عبدالهادى حكمة الإنشاد وإنشاد الحكمة.
٢٢ – علاء عبدالهادى: النشيدة، ص ٢٢.
٢٣ – سورة البقرة آية (٣١).
٢٤ – علاء عبدالهادى: النشيدة، ص ٢٤.
٢٥ – هشام الحاجى: الجسد، تونس: المطبعة الأساسية، د.ت، ص ١٥٣.
٢٦ – علاء عبدالهادى: النشيدة، ص ٤٠.
٢٧ – السابق ص ٤٧ – ٤٨.
٢٨ – السابق ص ٤١.
٢٩ – جاك شورون: الموت فى الفكر الغربى، الكويت عالم المعرفة: أبريل ١٩٨٤، ٢٠١.
٣٠ – د. رمضان بسطاويسى: الإبداع والحرية، ص ٢٢١.
٣١ – د. شاكر عبدالحميد: حلم عابر وجسد مقيم، ص ٢١٦.
٣٢ – علاء عبدالهادى: النشيدة، ص ٥٥.
٣٣ – السابق ص ٥٦.
٣٤ – السابق ص ٧٤.
٣٥ – علاء عبدالهادى: خبرات الجسد الحميمة فى الكتابة الأدبية، ص١٨٨–١٨٩.
٣٦ – علاء عبدالهادى: النشيدة، ص ٧٧.
٣٧ – أدونيس: الشرع والكتابة، فصول، المجلد الحادى عشر، العدد الثالث، خريف ١٩٩٢، ص ٩٧.
٣٨ – علاء عبدالهادى: خبرات الجسد الحميمة فى الكتابة الأدبية، ص ١٩١.
٣٩ – علاء عبدالهادى: النشيدة، ص ٨٨.
٤٠ – السابق.
٤١ – السابق ص ٩١.
٤٢ – السابق ص ٩٤.
٤٣ – السابق ص ٩٥ – ٩٦.
٤٤ – د. رمضان بسطاويسى: الإبداع والحرية، ص ١٣٨.
٤٥ – علاء عبدالهادى: النشيدة، ص ٩٦.

٤٦ - محمد على شمس الدين: الكتابة والحرية - الموت، فصول، المجلد الحادى عشر، العدد الثالث خريف ١٩٩٢، ص ٢٦٧.
٤٧ - علاء عبدالهادى: النشيدة، ص ٩٦ - ٩٧.
٤٨ - أحمد عبدالمعطى حجازى: الخلاص بالجسد، فصول، المجلد الحادى عشر، العدد الثالث، خريف ١٩٩٢، ص ٣٣.
٤٩ - أدونيس: الشرع والشعر، فصول، المجلد الحادى عشر، العدد الثالث، خريف ١٩٩٢ ص ٦٨.
٥٠ - علاء عبدالهادى: النشيدة، ص ٩٩.
٥١ - السابق ص ٩٩ - ١٠٠.
٥٢ - علاء عبدالهادى: خبرات الجسد الحميمة فى الكتابة الأدبية، ص ١٨٨.
٥٣ - علاء عبدالهادى: النشيدة، ص ١٠٠.
٥٤ - علاء عبدالهادى: خبرات الجسد الحميمة فى الكتابة الأدبية، ص ١٨٩.
٥٥ - كمال أبو ديب: الحداثة/ السلطة/ النص، فصول، المجلد الرابع، العدد الثالث، أبريل/ مايو/ يونية ١٩٨٤، ص ٦١.
٥٦ - علاء عبدالهادى: النشيدة، ص ١٦.
٥٧ - السابق ص ١٧.
٥٨ - السابق ص ١٩.
٥٩ - السابق ص ٢٧.
٦٠ - السابق ص ٣٥.
٦١ - السابق ص ٤٢.
٦٢ - السابق ص ٤٢.
٦٣ - السابق ص ٧٣.
٦٤ - السابق ص ٧٨.
٦٥ - السابق ص ١٠٥.
٦٦ - طلال معلا: جسد، ص ٦٩.
٦٧ - علاء عبدالهادى: النشيدة، ص ١١١.
٦٨ - السابق ص ١١٢.
٦٩ - د. رمضان بسطاويسى، الإبداع والحرية، ص ١٢٦.
٧٠ - علاء عبدالهادى: النشيدة، ص ١٢٢.
٧١ - السابق .

٧٢ - السابق ص ١٢٨.
٧٣ - السابق ص ١٣٦.
٧٤ - السابق.
٧٥ - السابق ص ١٥٣.
٧٦ - السابق ص ١٥٧.
٧٧ - السابق ص ١٥٨.
٧٨ - السابق ص ١٦٠.

الجسد وتحولات الذات فى
(كأنها نهاية الأرض)



يمثل الجسد عند رفعت سلام عالمًا رحبًا، وتجربة فريدة، قادرة على المنح والاكتشاف والتأويل، حيث يستشعر بأنه لا رقابة على جسده وفى ظله يرى العالم، ويتحسسه ويتعرف على أبعاده، بل إن حضور الحياة مرهون بحضوره هو والقدرة على إدراكه، وبقدرته على التعامل مع معطيات الواقع، والذات عنده تتخذ الجسد وسيلة للاكتشاف والتحقق وأداة لتفسير علاقاتها وحركتها، تخلق عالمًا يمور بالمتناقضات، لا تقبله ولا ترفضه، وتسعى جاهدة إلى أن تعيش فى ظل ثنائية مضادة: الحياة والموت، الخراب والازدهار، الخواء والامتلاء، بل إن رفعت سلام يتجاوز معايير العقل والمنطق على معنى «أن الدلالة تطول الواقع واللاواقع، وتجوس خلال المكان واللامكان أو تتحرك فى المعلوم والمجهول»[1] وتسعى الذات إلى اكتشاف عالمها من خلال هذا التحرك المعبأ بطاقة الاصطدام والتجاوز، فيستطيع الشاعر أن «يجعل لحظة الصدام لحظة حياة، ولا بد من معايشتها بالرفض أو القبول، تلبس عنده تهويم إشراقى إلى عالم الحلم، لأنه متشبع بواقعه إلى مرحلة التخمر، وهى مرحلة قد تؤدى إلى النضج، كما يمكن أن تؤدى إلى الفساد والتحلل»[2].

وفى ديوانه (كأنها نهاية الأرض) تشتبك الذات - فى جدلية حادة - مع الجسد بوصفه موضوعًا لها، يشير إلى تحولاتها ومكوناتها الداخلية، ومن هنا يعلن الديوان على حركة الذات الدءوبة والجسد المتوقد فى آن، كما يجعله عملا خصبًا يبدو فيه الجسد راغبًا فى تعرية العالم من خلال قدرته المضمرة والمعلنة، تتلبسه الذات وتسعى له فى آفاق متعرجة ومتداخلة أحيانًا، تطفر منه الشبقانية والرغبة فى الارتقاء والتوقد والتكوين؛ لذا ينحاز رفعت سلام إلى التعرية الكاملة التى تتجاوز الحياء بوصفه تعبيرًا أخلاقيًا - خارج السياق والفن - وإلى التعرية بوصفها

تعهرًا وسقوطًا يجلب الغثيان وتنكره الذائقة الجمالية، إلى التعرية بوصفها وسيلة لاكتشاف العالم وقراءة خاصة للكون من أجل اختراقه وتجاوزه عن طريق «تجاوز الطبقات الرسوبية الزائفة وبلوغ الجوهر العميق، وتسكينه فى الوعى تمهيدًا لتفجيره والخلاص منه.. ولولا هذا العرى الكثيف ما تمكنت الشعرية من بلوغ مستهدفاتها المضمرة التى تسعى إلى التدمير وتمهيدًا إلى التكوين»(٣).

يبدأ الجسد فى الحضور فى ديوان (كأنها نهاية الأرض) منذ الغلاف الأمامى له حيث تؤكد القراءة البصرية انشغال الشاعر به، فقد وضعه لوحة لصورة جسد يسبح فى فضاء تغلفه الزرقة الداكنة فى الوقت الذى يبدو فيه الجسد مرتبطًا بالظلام/اللون الأسود، ولم يظهر من أعضائه سوى قلبه الذى ينبض حبًا على الرغم من تواصل الفناء والتدمير والذبول الذى تكشفه النجوم الصفراء فالقارئ يستطيع أن يربط بين عنوان الديوان - بوصفه منطقة ثقل دلالى - وصورة الجسد التى تشير إلى تجليات الذات.

وإذا انتقل القارئ إلى الغلاف الخارجى أى الخلفى للديوان فسوف يطالع علاقة جدلية بين النص بوصفه جسدًا على مستوى القراءة البصرية والنص المكتوب الذى يشكل معنى، والذى يتشكل عبر بنية خاصة على الغلاف، فيشير إلى هوية الجسد وعالمه وعلاقاته:

من تكونين أيتها المضيئة فى الركام المنسلة قطة رءومًا
إلىَّ فى عرائى لك الجراح والجسد الخاوى من الشهوات
كأنك الصحوة الأولى النهار الأول المطر الشتائى على
طفولتى القروية طعم التوت فى فمى الغرير، رعشتى
المراهقة البكر، صلاة أمى فى الفجر، دعاؤها لى، لا باب
فادخلى، كيف يصبح الصوت رحمة والصمت صفحة(٤).

تقوم الجدلية بين ذات الشاعر - التى تواجه العراء والخواء/عالم التدمير والفقر: (إلىَّ فى عرائى من خلال كينونة مسكونة بالخراب وجسد لا يقوى على المواجهة والتواصل حيث لا يحمل قدرًا من الوجود الحى/الشهوة - وذات المرأة المانحة القادرة على التجاوز والفعل الإيجابى الخلاق: المضيئة فى الركام). وتنجذب ذات الشاعر إلى ذات المرأة فى حاجة ملحة للحماية والحياة، بل إنها لقادرة على الإيراق وكسر السكون، العطاء الخلاق، التأسيس، التكوين: كأنك الصحوة الأولى، النهار الأول، المطر الشتائى، تتجه هذه المكونات الدافقة إلى قطب الاستلاب/ذات الشاعر التى تتمدد فى العراء والعتمة الموحشة (على طفولتى القروية).

وتبدو المرأة فى فاتحة الديوان عنصر جذب وقدرة على حصار عالم رفعت سلام، حيث يبدو العالم مهيَّأ لفاعليتها، تتحرك من صمت وعتمة إلى ضجيج وضوء وامتلاء:

تقول: «صباح الخير»
ينشق منتصف الليل
عن نهار(٥).

وتأخذ الذات سمة الفاعلية، وتستمد عالمها من عالم المرأة التى تتغير صفاتها وأحوالها، عند عالم الجسد عنده - كذلك - ملتبس ومتلبس بجسد المرأة وعالمه، تلك المرأة التى تفارق المرأة والأنثى، وتكشف ملامح المرأة الوطن/ الأرض، الحلم المستحيل، تحمل قدرات أسطورية ومعطيات خارقة فهى:

تأتى..
مدججة بالمراثى والمواريث والأمومة والبريرى الأخير

ترميهم فى الذاكرة، ترعى خطاهم فى جسدها أطراف
النهار، تهدهد أحلامهم الوثنية آناء الليل، ينامون فيها(٦).

ثم تعلن المرأة عن ذاتها وصفاتها ومعطياتها فى وضوح فتقول:

أنا المرأة الغريقة
أنام دهرًا من خريف
وأصحو غابة طليقة(٧).

وتكشف المرأة المعبأة بالخرافة حينًا والمعطيات الإنسانية حينًا آخر عند تعطشها للشاعر، وقد توقدت فى أرجائها نار الحضور الفذ والرغبة فى التعين والتحقق، غير أنها تستخدم التساؤل الذى يعلن اقتراب جسد الشاعر من جسدها ودخولهما مرحلة الاحتكاك ووصولهما إلى الرغوة، وتبدأ أول مرحلة فى حركة الجسد وانتقاله من الجسدى إلى الجسدانية حتى يؤكد حضور الحالة التى بها يدرك العالم وهو فى أسمى حركيته وتعشقه وتساميه:

أيها الغريب. ما أتى بك بين ثديىَّ،
فىَّ، أيها الغريم؛ جسدى مملكة على هاوية، تدخلنى
فلا تدخلنى، فمن أين ابتلالى الموقوت، كأنى سرابك
السرِّى لا تبلغنى(٨).

تشك المرأة فى فاعلية جسد الشاعر الذى يحتك بها، وتكشف أبعاد الذات التى تدخل معها فى جدل عميق، فى الوقت الذى تعلن فيه اكتساب معطيات تشى بالنفور والرفض والجفوة: (الغريب)، (الغريم)،

فإن المرأة تستسلم لحركية الشاعر الذى استطاع أن ينتهك الصمت والخوف، ويقتنص حضورًا شبقيًا تشتهيه المرأة الرافضة الراغبة فى آن خصوصًا أن الشاعر امتلك جسدها امتلاكًا تامًا يقود إلى التوحد والامتلاء والتكوين.

تعيش الذات الأنثوية حالة من التمزق والحيرة رغبة فى التحقق، تبدو وكأنها تتحرك فى إطار القول: (يتمنعن وهن راغبات)، ويقوم الجسد بوصفه آلية التحقق الكبرى التى تؤكد الحضور بفاعليته، إذ تكشف عن الانتظار: انتظار الذات/ الشاعر، التى تحقق الامتلاء:

أنسل إلى غابة الوهم فصلا من السلوى الخفيفة والمراوغة الطفيفة حتى ينتهى، فهل تكفى بحار الأرض لاغتسالى، أيها العابر جسدى كل آن، جسدى ساهرٌ لك مفتوح فلا توقظ الغفلة والنسيان، كُلّ ما تشاء، لا بهجة أو أسى كماء فاتر فى فمى، ربما أدركنى اليأس والنشوة ربما، أو ربما، لا بأس، هكذا، فمتى متى؟[9].

حضور الشاعر ممتزج بجسد المرأة، هذا الحضور القائم على الوعى والإدراك والانجذاب حيث البنية التركيبية فى النداء (أيها العابر جسدى) تكشف حالة التشوق الذى يصل حد الغياب، فى الوقت الذى يتجاوز فيه الجسد الأنثوى حركة الزمن، ويكشف فاعلية إيجابية يحققها الانتظار المتوقد للتكوين: (جسدى ساهر لك مفتوح).

تعانى الذات عند المرأة حيرة مضنية وتواجه الضياع، فتكشف عن مروق جديد يمارسه الجسد والأعضاء فى ظل التردى والانهيار، وتعلن عذابات الأعضاء وأنينها وقدرتها على استيعاب الفاعل:

معلقة فى فراغها الرمادى بوهم، كلما شده أرخيته، كلما
أرخاه بكيت خيبتى وضياعى، أنت الأعضاء للطعن، وحن
للنهب الجسد
أحدٌ
أحد(١٠).

تستنتج المرأة قدسية الجسد وتحوله إلى استهلاك ربما تراه شرعيًا، يباركه الفرد والمجتمع، خلاقًا فاعلا فى ظل العقم والتردى، وفى إطار التداخل والغموض الذى يلف العالم، ويكسر كل الثوابت، بل إن الذات تستشعر بوجودها المتعالى فى الانحراف والسقوط والعهر فتقول:

أنا العاهرة الشرعية، والشهود أبى وأمى وأبناء
السبيل، وليمة من جسد لا تشبع أو تفنى، لن أبتنى لى
الوهم أطفالا من الياقوت والحبهان، أطيارًا من الرغبة المارقة،
له ابتلالى كلما راودته الفكرة الطارئة أو الخواء الكظيم
مرآة حميم
مفتوحة لما يجىء به الغيث:
نجمة راكدة،
أو
مواءٌ أليم
أنا امرأة الصراط المستقيم(١١).

تؤكد الدفقة السابقة تحولا فى بنية الذات وموقفها؛ لأن معطيات العالم ينتابها الانهيار والسقوط، والهزيمة والخداع والوهم، وتؤكد المرأة أن الذى فجَّر فى الجسد رغبة السقوط هو من له قدرة التزييف

والتضليل وتعتيم رؤى المستقبل، وتشير بنية الفعل إلى هذا التوجه (أبتنى). وفى ظل حركية الذات الأنثوية تتكشف معطيات جديدة هى التى أنجبت منها ذاتًا متحولة من (أنا العاهرة الشرعية) إلى (أنا العاهرة الشرعية) إلى (أنا امرأة الصراط المستقيم).

وفى مواجهة الواقع المهترئ والانهيارات المتنوعة تتعدد معطيات المرأة وتتحول الذات بل تظل حركتها فى ممتد، وتزداد الرغبة الشبقانية المتأججة اشتعالا، وتفرض هذه الرغبة جدلية جديدة بين الجسد والروح، غير أن انحياز الذات - كما كشفت مواقع التحول السابق - إلى الجسدانية جعلها تعانى من تخمة فى الجسد وجوع فى الروح حتى وصلت إلى مرحلة التشظى والانقسام:

أيتها الرغبة الظالمة: انفجرى فىَّ،
كى أجد العزاء العذب والتبرير، أنت نجمتى الضالة أو
شمسى الضائعة
جسدى متخم
وروحى جائعة
فمن يعقد الصلح بينى وبينى؟ خصمان لدودان حميمان(١٢).

يكشف الاستفهام حالة التمزق التى تعانى منها الذات ويبدو أنها ملازمة للذات الأنثوية عند رفعت سلام فى الوقت الذى تعتمد فيه الفقرة على بنية تركيبية تتشكل صياغيًا عبر ثنائية ضدية، وتؤدى هذه البنية دورًا دلاليًا سواء أكان ذلك فى بنية مستقلة مفردة: جسدى - روحى، أو بنيات تركيبية تعتمد على التثنية مثل: لدودان حميمان، وفى هذا التوظيف يكون «الخطاب قد خرج بها من دائرة التعامل المألوف التى يقدمها المعجم إلى دائرة التداخل التى تذيل حدة المفارقة، وتعاد

تلغى الثنائية فتشكل بنى طارئة تجمع بين التضاد والتوافق على صعيد واحد»[١٣].

ويعتمد الديوان فى تشكيله على ثنائية الذات أى جدل الذات ممثلة فى الشاعر والذات الأنثوية الممثلة فى المعشوقة/الوطن، حيث تحتل كل ذات موضعًا تتحرك فى أرجائه محققة رؤى ودلالات متنوعة، وتتبادل الذات الأنثوية والذكورية المواقع والأدوار ويقرأ كل منهما العالم بمعطيات الجسد الذى يتجلى فى صور عدة.

وتتجلى الذات عند رفعت سلام عبر حركية دائمة ولكنها تشى بالسلبية فى النتيجة غير أنها تكشف معطيات مهترئة مملوءة بالخواء والعقم فى تكوينها على الرغم من انتمائها إلى ثنائية تكوينية فى هويتها:

أنا البريرى الرحيم
أحمل فى جعبتى سلالتى البائدة
أحمل فى سريرتى وردة راكدة
أحمل فى دمى النطفة الكاسدة[١٤].

وعلى الرغم من أن القراءة البصرية تؤكد حضورًا اجتياحيًا للذات حيث احتلت صدارة الخطاب فى الوقت الذى استخدم فيه الشاعر البنط الطباعى أكثر بروزًا وسُمكًا وعندما تتحرك القراءة من مطالعة هيئة الذات إلى فعلها يبدو العالم فى مواجهتها قاسيًا صادمًا، فى الوقت الذى تتكشف فيه معطيات الذات السلبية والانهزامية التى تحملها فى تكوينها (أحمل): سلالتى البائدة، وردة راكدة، النطفة الكاسدة.

وتكشف الذات عند رفعت سلام عن عالم يمور بالخواء والعراء والموات، بل إنها تواجه القسوة والتدمير والانهيارات المتعددة، فيبدو

سمتها الانهزامى، فترى فى حضورها غيابًا وبلاء، إنها تتحرك فى أفق السلبية وتنحاز إلى الفراغ وقد فقدت كل وسائل النجاة والحياة فى آن:

لا شراع لى، لا دفة لا مجداف، إلى براح نباح، ما الذى
يعقرنى؟ دعونى طافيًا نائمًا، فنومى رحمة رحبة،
وصحوى ابتلاء
سيد العزاء
فى يدى المواقيت الجاهلة
فى خطاى غربة ذاهلة
فاتركونى:
سيد الشموس الآفلة[١٥].

تستسلم الذات عند رفعت سلام إلى التقهقر والحضور المنكس الضائع، وتفتقد القدرة على الفاعلية الإيجابية على الرغم من جدلية الذات الأنثوية ودخولها فى معترك الفعل غير أن ذاته تسير إلى ضياع وخراب وهباء، بل إن كل خطوة يخطوها فهى إلى سراب:

سرب نساء يقودنى إليها، خارجًا من ظلى وسيرتى،
افتضضن براءتى، مضين نحو الغرب، وهيئتى إلى
القارعة
شهوة ضارعة
إلى الهباء. رصاصة صائبة أو شظية جائعة
أنا الرمية الضائعة[١٦].

وحين تتحرك الذات فإن حركتها محكوم عليها بالفناء والتدمير.

ترسم عالمها المعتم الخرب:

كأنى ملك الوقت، أسوطه إلى الوراء إلى الوراء، لا
أمامًا، خلفى بخطوتين أو دهرين لا فرق، أخطو وئيدًا
وئيدًا، باطل كل شىء ساخر ماكر، فالهوينى عبرن
أو عبرتهن إلى البلد الخراب
وكل خطوة سراب(١٧).

وإذا كانت طبيعة الذات فى شعر الحداثة ذاتًا مراوغة - بمعنى أنها «تستعلى أحيانًا، وتتدنى أحيانًا أخرى، تميل إلى الانغلاق أحيانًا، والافتتاح أحيانًا أخرى، وتسعى للخلاص أحيانًا، وتستسلم أحيانًا أخرى(١٨). - فإن الذات عند رفعت سلام تتحرك فى اتجاه الانهيار والانهزام والرفض ولا ترى فى عالمها إلا الخراب والخوار، ويقوم الجسد - فى بعض المواضع - بالكشف عن السلبية والفراغ وحتى الروح وهى تأتى متلبسة ذاتها مع الجسد تسعى فى الاتجاه نفسه فالشاعر يصرح:

قلت: جسدى خائب وروحى ليلة
فاترة صالحة للقتل الجميل(١٩).

وتكشف الذات معطياتها الخاسرة من خلال انتسابها إلى الجسد والروح اللذين ينحازان إلى الموت والنفور، ولكن أعضاء الجسد تختار اتجاه الفاعلية والرفض والتحريض رغبة فى الخروج على الواقع:

وجهى: صرخة فى قافلة الأرض
وأعضائى عويل(٢٠).

وعلى الرغم من اتخاذ خطوة فى اتجاه الإيجابية فإن الذات لم تزل تعانى القسوة فى ظل امتلاكها إدراكًا حادًا للعالم، ويبدو الجسد - بوصفه وسيلة العلاقة مع العالم - مختبرًا لفاعلية التدمير/الجراح، التى تشير إلى وجود ذات تتماهى معه، وتتلبسه آن الحضور، فالجسد هو حامل الذات وكل منهما يوجدان فى المجتمع. و«حضور الذات فى العالم هو حضور لأجساد فى العالم أثناء عملية التفاعل ويصاحبه من إنجازات للذات فى تفاعلها مع العالم، أو فشل ينتج عنه الوصمة الجسدية أو الخجل أو الشعور بالإحراج إلخ.. الأمور التى تقلق الذات فى حضورها فى العالم»(٢١).

يشير رفعت سلام إلى ذاته بقوله:

خاويًا إلا من الجراح أمضى خجولا، مترع إلى حافتى
بالخائرات، أجادت الهراء فى الليل القليل والكلاب
النابحة، زادى الصمت، سلاحى البصيرة الجارحة(٢٢).

وتقع فاعلية الذات على الجسد الذى يفارق رغبته فى التكوين، بل يقف فى منطقة السلب، وقد وقفت الذات الذكورية عند رفعت سلام فى مواجهة الذات الأنثوية/ الوطن التى انتابها العقم والجدب/ التدمير:

أفرغ جسدى من النساء، وضوئى قبل الصلاة فيك،
فافتحى الأبواب أدخلها جميعًا، صلاة جماعة فرض عين
على الأعضاء، طاهرًا بلا عورة أقيم راكعًا ساجدًا
وكل لمسة باب إلى جنة وجحيم(٢٣).

ويتحرر الجسد من سلبيته وفردانيته ويتجه إلى الحركية/الإيجابية

رغبة فى الحضور والتوحد، وتسعى الذات فى تحول واضح - إلى تحقيق رؤية الجسد: فتفارق سلبيتها وتدميريتها وإحساسها المفرط بالمهانة بالهزيمة إلى التعالى والسمو والقدرة على التجاوز والتأسيس والتكوين، فالمرأة تؤكد فاعلية الذات الذكورية التى تحولت إلى طوفان جارف:

تشهر لى الشهوة
الشاهقة كلما دخلتنى هدمت سورًا، وأطلقت طيورًا
مأسورة كسيرة كلما نلتقى[٢٤].

تتخذ الذات الذكورية موقفًا إيجابيًا؛ فتمنح الجسدين فرصة التعرف التامة التى تمنح كلا منهما فرصة التحقق والاكتمال والتوحد بالجسد الآخر:

سأعرف بعد طلقتين أنك
جسدى وأنى جسدك، فكيف يتسلل البرابرة والقبيلة
العابرة، اخلعيهم خارج الأبواب[٢٥].

يشكل الانتظار الإيجابى بنية الحوار بين ذات الشاعر وذات المرأة العاشقة/ الوطن، فالشاعر قد فارق خواءه رغبة فى الشعور بالامتلاء وخصوصًا وأن الجسد معبأ بالتكوين وأن الذات لها تحول أساسى «تحاول به أن تتخلص من طبيعتها الفيزيائية، حيث تستحيل إلى تجريد خالص، يتيح لها قدرة واسعة على مواجهة مواقفها الحياتية المباشرة، لأنها تمتلك - بالتجريد - خاصية الامتداد الزمانى والمكانى، على معنى امتلاكها ديمومة إدراكية بالغة التعقيد»[٢٦].

وحين يتساءل الشاعر عن هوية الانتظار والاختيار:

من تريدين يا امرأة الصدفة الكامنة فى السهو المريب؟[٢٧].

تؤكد المرأة انتظارها الإيجابى وتكشف رغبتها ووعيها فى التعرف والحضور الخاص من خلال حوار وجودى مع عاشقها :

أنت، يا سيد انتظارى العصيب،
ما آيتك؟
عرفتنى لما رأيتك، رأيتنى لما عرفتك،
فما آيتى؟
إنك لى: يا بارئى وقاتلى، كلما دخلتنى خلقتنى، كلما
خرجت منى قتلتنى[٢٨].

لقد دخل الجسد - فى الدفقة السابقة - مرحلة العشق الداخلى «بوصفه نقطة تفجر الرغبة فى تكوين واقع جديد بديل عن ذلك الواقع المنذر بالأفول الذى مارست معه كل ما استطاعت من تدمير»[٢٩].

وقد تخطى الجسد الحضور الفيزيائى المتعين إلى حضور خارق له معطياته، يعتمد على التوحد والامتزاج، حتى إن الشاعر لم يستخدم إشارات حوارية إشارة إلى الفصل بين الصوتين المتحاورين، ولكنه شكل النص بعضوية تامة، حتى إن القارئ حين تقع عينه على النص فإنه يحار أى الصوتين يتكلم؟ وهذا ما يشير بصريًا إلى تداخل النص وامتزاجه وتداخل العلاقة جسديًا التى تصل حد الحياة والتماهى.

ويواصل الشاعر إدراكه الحاد فى اكتشاف فاعلية الذات عن طريق الجسد، حيث تخرج المرأة من الوعى بوصفه إدراكًا للوجود إلى الاحتكاك الجسدى بوصفه تكوينًا وصيرورة وتحولا من السلب إلى الإيجاب وبين السلب والإيجاب لم يكن أمام الشعرية إلا أن تحاول عقد

نوع من المصالحة التى تحاول بها إخراج الجسد من دائرة الوجود وتحريره من قيود الزمان ليحلق فى آفاق المطلق. هذه المصالحة تخفف من حدة التصادم من ناحية، وتتيح مساحة للبهجة الزائفة من ناحية أخرى»[٣٠].

ومن خلال معطيات الذات الذكورية التى تمنح الوجود كما أشارت المرأة، يعترف الشاعر أن وجوده يتحقق فى ظل حضورها القادر على المنح والخصوبة والخروج، وتتحول من الوعى والمعرفة إلى الممارسة. ويفاجئ الجسد ذاته من الخارج فى أثناء ممارسته لوظيفة المعرفة يحاول أن يلمس نفسه لمسًا، فهو يرسم «نوعًا من التأمل». وسيكون هذا كافيًا للتمييز بين الأشياء التى أستطيع القول: إنها «تلمس» جسدى عندما يكون عديم الحركة، ولا يفاجئ الجسد ذاته فى وظيفته الاستكشافية ومع هذا فالجسد موضوع عاطفى بينما الأشياء الخارجية هى ما يتمثل لى فقط[٣١]. ولكن المعرفة عند الشاعر قد تجاوزت فعل اللمس الذى يؤكد وجود الأنا إلى مرحلة اختراق الزمن المطلق واحتواء يمكن الذات من اكتشاف طاقاتها ورغبتها الممتدة فى التواصل مع الأنت عبر تداخلية يقوم الجسد فيها بدور حيوى، وهنا تشير الفلسفة الفنومنولوجية إلى أن «الجسد عند انسحابه من العالم الموضوعى، سيمد الخيوط القصدية التى تربطه بمحيطه، وأخيرًا ستكشف لنا عن الذات المدركة كما ستكشف لنا عن العالم المدرك»[٣٢].

يشير رفعت سلام إلى تداخلية الجسد وتأزمه فى علاقته بالآخر:

عرفتك أنت، أنت لى آية الأوان
وردة النسيان
تخرجين من ذاكرتى
إلى جسدى

كشمس الاستواء

ترشقين قلبى بنجمة عفوية، بطلقة الأمان

تدخلين:

آية بلا برهان(٣٣).

ثنائية الجسد:

يعنى بثنائية الجسد العلاقة بين الجسد الذكورى والجسد الأنثوى فى إطار جدلى بينهما - كما كشفت الدراسة من قبل ثنائية الذات - فالجسد عند رفعت سلام مضطرب ينحاز إلى الشعور بالاغتراب والسكون وعدم القدرة على التدفق والانغلاق، وأحيانًا يتوق إلى الامتلاء ورغبة التكوين والتوحد حين تمتد آلية جاذبية الجسد الأنثوى تتفجر فيه رغبات مكبوتة وطاقات فاعلة فهو يعترف بتلك العلاقة التى تمنح الجسد النمو والحيوية والانطلاق فى زمنية ممتدة:

أنا صبى الفصول الأربعة

أكبر فى جميع الاتجاهات

نحو

جسدك(٣٤).

ويكشف عن جسد المرأة الفاعل القادر على الاصطياد والمانح للآخر حضورًا فذًا:

جسدها حقل من الفخاخ المنصوب

أفتعل النسيان

أغمض عينى

أقفز(٣٥).

وتمارس المرأة فاعليتها وتحضر حضورًا على جسد الشاعر الذى يدخل متاهة عميقة:

صوتها
يزحف فى جسدى
بلا دبيب
أقتفى أثره
لا أصل(٣٦).

ويعترف الشاعر بأن معطيات المرأة الجسدية قادرة على كسر الجمود الذى يلف الشاعر، تحقق فى جسده وجودًا حيًا خصبًا، تعيد ترتيب أزمنته الحية، وتوقظ نشوته النائمة:

يداها تفجران الينابيع النائمة
يدان تريتان
تبعثان من موت كظيم
وتشعلان
مرأة من جحيم
تضرم النار فى حشائشى الهشيم
توقظ فى جسدى الصحو الأليم
كأنها رصاصة الرحمة
أو
شمس القيامة(٣٧).

ويكشف الشاعر حالة التماهى والامتزاج بين جسد الشاعر وجسد الأنثى، حتى وصل إلى حالة التوحد التام، فلا وجود لأحد الجسدين إلا بالآخر وافتراقهما موت:

حينما أخرج منك،
يحزن جسدى
حتى الموت[٣٨].

التداخل والاحتكاك والامتزاج الذى يصل إلى حد التلاقى الجنسى يساوى الحياة، وهناك علاقة تبادلية فى بنية الزمن المضاد: أخرج ← أموت، فالتوقد والاشتعال شعور بالامتلاء والوجود. والخواء والسكون موت، «إن الإنسان بوصفه كينونة متوقدة بالحدة الحسية والكثافة العاطفية هو الرد الوحيد على الموت»[٣٩].

الجسد عند رفعت سلام جسد احتكاكى لا يميل إلى الانغلاق والانطواء بل إنه يكبر ويتسع بفعل جسد الآخر، ويموت إذا فارقه، يتعرف على العالم باللمس والتشمم، فالجسد عنده هو حدة وعيه المتوقد، هو الوجود الحى «إن خاصية جسدى تكمن فى أنه حضور مباشر، فجسدى الخاص يلازمنى على الدوام، بعكس الأجسام الخارجية التى يمكنها الغياب عن بصرى، كما أنه يمكن لى أن ألمسه.. فأصبح لامسًا وملموسًا فى الوقت نفسه. كما يمكننى أن أحركه كما يحلو لى بشكل مباشر»[٤٠].

التوقد الدائم يميل إلى انتظار وإعادة تكوين، انتقال من السكون إلى الحركة، من الموت إلى الحياة خصوصًا حين يكون الانتظار للمرأة المخلص التى تصبح الفراش والحراب والوجود:

أيتها الأنثى
المجبولة من حناء،
أنتظرك

كل صاعقة

هل أنت يقظتى الأخيرة؟

دثرينى

أنت جهتى الأصلية

أينما أولى وجهى

فأنت

أنت بيتى،

فيه أصحو وأنام

فيه أصرع الكلام(٤١).

الشاعر محمل بالنبوءة والوعد والمرأة سكنه الدائم الذى يجمع معطيات وجوده، هى قبلته التى يولى شطرها دائمًا، ويشعر الشاعر بالطمأنينة والهدوء فى رحاب المرأة العاشقة، وقد كشفت البنية اللغوية والصرفية عن ملمح السكون فى: أنام - الكلام.

وتبدو المرأة منتظرة انتظارًا إيجابيًا، يخلصها من واقعها المتردى ويقوم الشاعر بدور المخلص الذى ينعقد عليه الآمال والأحلام والوجود:

أنصب فخاخًا لنفسى

كى أقع فيها،

وأنتظرك

يا صائدى المتواطئ(٤٢).

إن فعل الذات يتحرك فى اتجاه الانتظار الذى يمثل لها حياة، فهى لا ترغب فى الخروج على قانونها وتحاول أن تحجب نفسها وتلتزم بالانتظار مهما كانت عواقبه.

الجسد بين الانتظار وتداعيات الرغبة:

انحازت الحداثة الشعرية إلى الحرية التى تمنح الذات فرصة اكتشاف نفسها، واكتشاف العالم، بل إنها - أى الذات - دخلت معتركًا وكسرت كل الحواجز التى تحد من انطلاقها، وتحددها فى آفاق منتوحة لا نهائية، كما انحازت الحداثة إلى الانتظار الإيجابى الذى يعتمد على الحركة والفعل رغبة فى التكوين؛ لذا منحت الشاعر التدفق المستمر المتجاوز حدود المقدس الفنى والقيمى واعتبرت الجمالية هى معيار التعامل مع الأشياء فليس هناك ما هو مدنس، خرب، مشوه. قبيح، أو مقدس جميل بنفسه، وإنما السياق هو معيار الجمال والقبح.

لقد تخلصت شعرية الحداثة من النظرة الدونية التى تراقب الجسد، وتعاملت معه على اعتبار أنه عالم ملىء بالحيوية والأسرار والطاقات بوصفه معيارًا للوجود، وانتقلت به من مرحلةالوصف إلى مرحلة الحركة/الممارسة الحيوية/الاكتشاف فى الوقت الذى تخلصت فيه الذات من سكونيتها وفتورها إلى مرحلة الاشتعال وكشف طاقات الجسد وتعرية أعضائه ورؤية ما فيه من فاعلية وخصوبة تحول البوار إلى إيراق واخضرار.

أضفت الحداثة الشعرية على النص الجسدانى حالة من اللوعة والاحتشاد تتكون عبر بنية تتفجر لوعة وألمًا وإيماء، إنها حالة التماثل والالتحام بين شبقية الحالة وشبقية النص. لقد تجاوزت الشعرية التعرى المزرى الذى يجعل الأعضاء صامتة، محنطة، متززة تجلب الغثيان لأنها معزولة عن الحالة/التصوف.

ويرى البعض أن مثل هذه الكتابات التى تولى اهتمامًا بالجسد وعالمه ينبغى فيها أن نعود إلى نية الكاتب عند تقديم أعماله والكيفية التى تم بها ذلك، وما يتوسل به من معطيات تصل بالمتلقى فى النهاية إلى الرفض أو القبول إلى استنباطات لا يمكن الجزم بها[٤٣].

فى تصورنا أن العودة إلى نية الكاتب فى إطار النقد الفنى الجمالى ليس ضروريًا لأن النقد تجاوز هذه الخطوة وأصبح النص هو المعنى بالتحليل والتأويل من خلال أدواته الفنية ومعطياته الجمالية. لذا ينبغى أن نعود إلى السياق/النص ولا شىء خارجه.

فى ديوان «كأنها نهاية الأرض» تقوم بنية الحضور والغياب بدور مهم فى تشكيل رؤية الشاعر الجسدانية للعالم من خلال تحولات الذات وبنياتها فهناك بنية تسيطر على موضع ما فى النص ثم تغيب، وبعد مرحلة من انبناء الديوان عبر مستويات عدة مختلفة تعود هذه البنية للظهور مرة أخرى فيها حالة الانتظار التى تشكل أفق كل من الأنثى/الوطن والشاعر المحب، فالمرأة متحرقة تطفر شوقًا، وتتلوى رغبة، وتحتدم شبقانية. وتتغير مواضع اللهفة والانتظار للتحقق والتداخل والامتزاج والارتقاء رغبة فى الخروج من عالم السكونية والصلابة إلى عالم الخصوبة والحيوية.وتتشكل مواضع عدة فى الديوان عبر بنية الرغبة أو ما يمكن تسميته بالبنية الشبقية التى تحول اللغة/المعنى/القيمة إلى اللغة الحالة المعبأة بطاقات عرفانية صوفية تشتعل مفرداتها ومقاطعها روحية وشبقانية بين المعشوقة والعاشق حيث «إن التحام أجساد العشاق تدوم على المستوى الروحى بسبب الرغبة التى يحسون بها أو لأن هذه الرغبة هى استهلال الالتحام الجسدى»(٤٤).

تكشف الرغبة عن حضور جسدى يتسم بالحيوية والانطلاق والرغبة فى الاكتشاف، فالرغبات «تشكل بنية الجسد الداخلية، تلك التى تتفاعل مع الأطر الثقافية المحيطة لتنتج شكلا متميزًا لحضور الجسد فى العالم أو قل بوجوده فى العالم»(٤٥).

تقع الأنثى فى منطقة الانتظار، وتأخذ هيئتها، وتتحرك ذاتها فى اتجاه الانتظار الذى يهدهد كيانها، ويفتح أفق اللوعة والأنين، ويكشف عن جوع وحاجة ماسة إلى الاحتكاك والتداخل من أجل الوصول إلى

الامتزاج والتوحد، فيقدم الشاعر صورتها المهيأة للانتظار:

مرآة آفلة
أرمم فى الشمس أعضائى
وأجلو أنوثتى إلى الليل
فى انتظار اللحظة المخاتلة(٤٦).

وتنحاز الذات - فى ظل الانتظار - إلى عوالم الحيرة والقلق؛ لذا تنتشر بنية التضاد التى تكشف عن الانتظار والرغبة فى الخلاص من السكون والواقع الخرب:

لا أمد اليد، لا أكفها، أذهب أم أجىء، انتظارًا لما يساقط
من مخلب الصدفة المارقة، أو ما يجىء به القطار الجنوبى،
من تكون أيها القادم فى الثلاثين من فبراير المرير؟(٤٧).

ولأن المحبوبة/الوطن تشك فى إمكانية تحقق الانتظار، بل إن الواقع يشير إلى سلبته، يستخدم الشاعر الإشارة إلى التزييف والتقليل وعدم التحقق وتجاوز الزمن الواقعى والخروج عليه حيث تتساءل المحبوبة عن قدوم المخلص المحبوب وقد انحازت إلى تاريخ خاص سرى يقارن حركية الزمن الفيزيائى المعروف (فى الثلاثين من فبراير). ثم يقوم الحوار بدور مهم فى كشف هوية المنتظر:

أنا رهانك الأخير(٤٩).
وحين تكشف المرأة زمن الانتظار:
انتظرتك تسعة آباد ودهرين(٥٠).

يعلن المحب زمنه الخاص للمحبوبة، زمن الاكتمال والتماهى وهو ما جعل الانتظار طويلا:

- حتى تكتملى لى(٥١).

فى إطار عالم تسوده الشبقية المفرطة العنيفة تكشف المرأة عن حالتها التى يسكنها التوتر والتوقد لتواجه الخمول والسكونية التى يتحرك فى إطارها المحبوب المنتظر الذى تعلق عليه الآمال آمال التحقق فى الوقت الذى تشير فيه إلى مواضع العنف والولاء وعدم الخيانة إنها أمام لحظة شبقية تواجه من خلالها العالم يكون الحب فيها قادرًا على المواجهة والتغيير:

لك اختزلت أنوثتى حتى صراخ الجوع والشبق الأليم، لك الصهيل والهديل والأنين والحنين، أنا عبادة الشمس أراك حين لا أراك، أتجه إليك حتى لا ترانى، شمس ذهولى قبلتى الوثنية وهطولى، أجىء خاوية من الغريب، استباحنى ما دخلنى، لمسنى، مسئنى، بكرًا أتيت إلى الجنوب كى ترانى، تقتضنى بعد ٧٣٠٠ ليلة من مراوغة ونكاح(٥٢).

التمرد على الواقع الصلب الساكن الباطش يحتاج فورة واحتدامًا جسديًا للخروج من أزمته، وتغيير الزمن المطلق إلى زمن خاص تتعرى فيه المرأة تعرية كاملة تستمع إلى الأعضاء وأنينها وحركتها وألمها وعنائها وعطشها وجوعها الشبقى، وقدرتها على التجاوز والتدفق والاحتواء رغبة فى مواجهة القسوة والبطش والانهيار والتردى، مواجهة الرياح المتلاطمة والعواصف، فى ظل هذا كله يصبح الاحتماء بالجسد أمرًا

حتميًا فى إطار الوعى والمعرفة واليقين بقدرات الإنسان وحريته فى التعامل مع جسده ولغته وخلاياه.

لقد امتلأت الأنثى/الوطن بالجسارة وانحازت لقدرات الذات الفاعلة، ممعنة فى حالة شبقها التام القائمة على الانتظار حتى لكأنك ترى أمامك وأنت تقرأ امرأة تتلوى من فرط الهوى والشبق لها لغة خاصة وحنين خاص واختيار خاص لعاشقها/المنتظر، فهى تكشف حضورًا أليفًا يفارق اللقاءات الاعتيادية وقد استخدم الشاعر فى هذا الضجيج الجسدى بنية الإثبات والنفى فى آن (أراك)، (حين لا أراك) بنية الحضور والغياب، (أتجه إليك حين لا ترانى)، هذا التكوين البنائى يشهد حضرة صوفية كمواقف التعرى، ويموت هذا التجلى كلما أوغلت الذات فى معرفتها بنفسها وبجسدها فيتحول الحضور المفرط إلى غياب مماثل، إنها بهجة خارج قانون التعيين العقلى القاصر وارتقاء فى مناخ العرفانية الصوفية.

ويصبح الجسد هو ملاذ المرأة المحتدمة الفائرة الذى يتحقق فى ظل الحبيب المنتظر/المخلص من رقدة الموت الذى يخلص جسدها من سكونه وغفوته ويبعث فيه الحياة:

لك يصحو جسدى من موت، أريقه عليك
عارية من العرى، فارتع فىَّ، جوعى كافر وعطشى لمائك
شيطان رجيم
جسدى من حميم
نافر، مستقر
يفضنى، يأكلنى إليك.. إليك
يوقظنى من موتى الرحيم(٥٣).

كشفت المرأة عالم جسدها وهى تقرأ خلاياه خلية خلية وعلاقاته. حيث أشارت إلى وجود علاقة حميمة تجمع بين الموت من جهة والشبق من جهة أخرى، على اعتبار أنهما وجهان لعملة واحدة، حيث الموت «عودة إلى جسم الأرض فى اتحاد معها، والجنس هو انصهار مع جسد الأرض - المرأة، واتحاد تام معها كذلك. إن ما يتولد عن أحدهما من كثافة شعورية ونقاء فائق يجد مثيلا له فى كثافة ونقاء فائق يتولد عن الآخر»[٥٤].

إن ما يعانيه الجسد من إهمال وخواء وطول انتظار يبدو موتًا، واليقظة والتوقد والاشتعال هى المقدمة الضرورية للخروج على الموت وتجاوزه، فالشعور بالامتلاء حياة والألم العاطفى تطهير، «فالإنسان الذى يحب يشعر باتقاد الحب بشدة أكثر من شدة الرغبة الجسدية يجب ألا ننسى أبدًا أنه برغم وعود الحب الرحيمة فإن جوهرته الأولى هى أحد أشكال الاضطراب والألم. إن الرغبة الجنسية المحققة لنفسها تستحث تهيجًا عنيفًا هائلا حيث إن السعادة المتضمنة منه قبل أن يكون سعادة مستمتعًا بها عظيمة جدًا. بحيث تكون أكثر شبهًا بنقيضها ألا وهى المعاناة»[٥٥].

وتتداخل حالة الانتظار مع حالة الاحتواء رغبة فى التوحد الذى يتحرك فى إطار الحلم إذ تبدو المرأة/الوطن على ولائها على الرغم من عدم التحول من السلبية لدى الأنثى وتتحرك فى إطار شبقى تام يطفر باللوعة والألم واللذة، حتى إن التعرى التام تحول إلى مضاجعة تامة. انتقل من الاحتكاك إلى التداخل إلى التوحد فى الوقت الذى تتناثر فيه معطيات الخصوبة والنماء. إنها لحظة الغياب حيث «تصبح لحظة خارج الزمن وفوقه تدور فى مدار بعيد لا تطولها يد، إنها تصبح مطلقًا»[٥٦].

يعلن رفعت سلام عن حالة التوقد والتماهى بين جسدين محمومين صارا جسدًا واحدًا فى ظل الاحتكاك ورغبة التشظى والغياب، يقول:

جسدك بيتى، فأغلق الأبواب والنوافذ، خارج: نباح ورصاص، من أين يأتى وشيش البحر وصوت الكروان، صرخة الإوز البيتى وصيحة الديك فى المساء، سماء لازورد تومئ من شباكنا، وجسدى لك محلول مبلول، بيتك الحلال، ولا حرام فئ، لك انتزعت الأبواب والنوافذ، لا مصاريع لا مفاتيح، أنى شئت، بمائك تنمو أعضاء جديدة كلما ولجتنى. لماذا تأخرت طويلا؟ أنا المرأة المرج كلما لامستنى اساقطت أعنابًا ورمانًا كلما هززتنى، اقطفنى والقفنى، لا معلقة بين الشهوة والقطاف تلعب بى الرغبة الماكرة[٥٧].

تقوم الذات الأنثوية بإعلان رغبة الحماية التى تحولت من إطار الحلمية إلى الفعل/الواقع، فى الوقت الذى اتسع فيه مفهوم الجسد ليصير مملكة خاصة ويحتوى المكان (جسدك) = (بيتى). فى الوقت الذى يهيمن فيه ضمير الخطاب على بنية الحوار رغبة من المرأة فى حصار عاشقها حتى يتحرك من السلبية إلى الإيجابية ويتخذ قرارًا فاعلا (أغلق)، غير أن الذات الذكورية تستجيب لفاعلية الجسد فى ظل حصارها الممتد (كلما لامستنى اساقطت أعنابًا ورمانًا) بل إنها تخضع للإيراق النمو والحياة كلما توحّد الجسدان وغابا فى رغوة التوحد.

ويطرح الشاعر صيغة شبقية فائقة الرغبة والتشوق إلى التوحد والامتزاج والخلاص فى إطار انتظار معبأ بلغم الأنوثة المانحة إن صح التعبير (جسدى لك محلول مبلول). حتى تتحول الرغبة فى الإقامة الدائمة والاحتماء عن طريق التماهى والتولد (جسدك بيتى) فقد تحولت إلى (جسدى بيتك) وعلى الرغم من الجسدانية المفرطة والشبقية الملتاعة فإن ذلك يكشف لوعة روحية فى الآن نفسه. «إن ما يبحث عنه العاشق فى المرأة التى يهيم بها ليس هو المرأة فى حد ذاتها،

لأن العاطفة المتأججة تكون غامضة مشوبة بالقلق، وتقع تحت سيطرة نوع من الخلاص الروحى، ولم تعد المرأة ذلك الشىء الذى يريد عناقه، بل هى الواقع الغامض غير المرئى الذى يلتمع فى داخله، فالرغبة هنا ليست مواجهة نحو الجسد بقدر ما هى مواجهة نحو شىء آخر وراء الجسد حيث يجد العاشق فيه الخلاص والنجاة»[٥٨].

وتتحول الشبقانية فى إطار الامتزاج والتماهى إلى عالم الخصوبة والصيرورة والتواصلية (بمائك تنمو أعضاء جديدة كلما ولجتنى)، وقد استسلم الشاعر لحركية الغياب الصوفى حين يتجلى الفيض؛ فتكتب اللغة نفسها فى إطار تدفقية روحية شفافة عاطفية جارفة، إذ إن النص الشبقانى فى ظل شعرية الحداثة لا يأتى موصوفًا من الخارج/الرصد، لا يقف خارج التجربة، بل إن القارئ يتواصل مع النص فى الوقت الذى يتواصل فيه مع الحالة فى إطار حركتها الوثابة الفاعلة، فتبدو الكتابة عن الجنس والاستسلام للغة الروح. وجهين لعملة واحدة، «إن الكتابة عن الجنس هى ممارسة لحالة من خلال الجنس»[٥٩].

الانتظار الذى ينتابه الألم وتعتصره آهة الرغبة المتأججة يجعل الذات الأنثوية فى حيرة متواصلة واشتعال لا ينقطع واحتراق يتمدد كلما تطلعت أو تذكرت أو اقتربت من فارسها المنتظر، حتى إن المرأة تترك ما يمكن أن نسميه خارج إطار اللحظة الخاصة/الاحتكاك والارتقاء والسمو إلى التدنى فى ظل الحكم القيمى والأخلاقى، ولأنها تعيش فى زمن خاص خارج الزمن المطلق، ترى السمو والتعالى فى لوعتها واحتراقها بالألم وانتظارها المر الموجع؛ إنها كسرت كل حواجز الزمانية وخرجت على حدود المكانية إلى مكان خاص: عالم الاكتشاف لحظة ارتقاء الجسد بوصفه أداة معرفة وإدراك خاصين، لقد تحول الجسد من محدوديته إلى الاحتواء والانتشار والتشظى فى حجم مماثل لتدفق الروح واجتياحها.

لقد استطاعت الذات عند رفعت سلام إلى أن يعبر الجسد وينتقل به من جسدانية محضة إلى روحية مفرطة يصعب معها عدم الاستجابة لفاعلية الزمن الخاص/الامتزاج، الذى يشكل أفق القصيدة فى إطار الانتظار واللهفة واللوعة فى إطار الغياب والحضور فى آن، ويقوم الجسد بدوره فى الكشف عن عالمه المترقب الفائر المشتعل الذى يتوقد للخلاص:

سامحت نفسى وصالحت بك الزمان المر، أغفر ما تقدم من ذنوب الكون، لك السلام؛ تدحونى يداك، أكن لبؤة أو شجرة، موجة أو ثمرة، لك فجرى الأنثوى، خبأته عن جسدى، شراهة شهوتى فى انتظار اللمسة الأولى، ثدياى عنقودان معقودان باشتهاء القضم، سرتى سر مستشيط إلى الفضح، فخذاى برجان من مرجان يحلمان بالهدم، ردفاى ربوتان رابيتان على نهر يتشهى العصيان، فرجى فرح فادح بك، اهتبلنى راكمة ساجدة مبتهلة
لا شهوة مؤجلة(٦٠).

تكشف الدفقة عن تدفق الحالة وتواصلها فى إطار اللوعة والاشتهاء الجارف الذى يشى بخصوبة مانحة وتلك هى عاطفة المرأة/الوطن، فهى تفتح لزمنها الخاص طريقًا ولجأت إلى الوصف المتحول مع الحالة: (ثدياى عنقودان باشتهاء القضم)، (سرتى سر).... الذى يؤكد غريزة الاشتهاء والإغراء فى آن، فإذا قضت المرأة نحبها ينسحب الزمن من خصوصيته ولكن فى إطار التجاذب والتوحد يفارقها الزمن «ويصبح الجنس والحافز الجنسى دافعين أزليين لا يخضعان للزمن لأنهما يمثلان ذروة الحدة التى تتكشف فى لحظة التقاء رجل وامرأة»(٦١).

يتحول الجسد من مرحلة الوصف إلى مرحلة الفتك والتدمير من

كثرة الغليان والعطش الشبقى والجوع واستقبال زمن الانتظار:

قطعان برية تركض فى جسدى
تضمنى، وتأتى علىَّ
فى انتظار خطوك الشهى
وكل خطوة. نعيم مقيم
ونعمة آفلة(٦٢).

وعلى الرغم من مخادعة الانتظار والمراوغة وعدم الاستجابة للفاعلية من جانب المعشوق فإن المرأة تتوقد تطلعًا وترقبًا وانتظارًا أو تهيئ أعضاءها لزمن الخصوبة، فلم يعد سوى عاشقها/الشاعر الذى تستشعر فى عالمه الدفء والحياة:

إليك إليك أيها القادم من وجعى الطويل، هل أعددت الشاى بالحليب؟ من الهروب ضعت تاريخًا إليك من المراوغة الفريزية، أعددت لك البيض والجبن وفاكهتى الجائعة. تخفى التواريخ فى جسدى، تعيدها إلى الصفر - بيضاء، تعيده إلى بكارته، تهزنى، أساقط فيك، تنفرط عناقيدى شهية ملمومة فى حجرك الدافئ، لا سواى، لا غيرى(٦٣).

لقد باح الجسد بكل أسراره ومكنونه ولغته وعويل أعضائه وتحرقه وتهدمه وانكساره وارتقائه وتطوحاته وسكره وغيابه المتطلع لإعادة التكوين والميلاد.

وفى الوقت الذى يكشف فيه الخطاب صورة الأنثى - وقد قرأت أعضاءها عضوًا عضوًا وجارحة جارحة رغبة فى تفسيرها وتفسير العالم

الذى اكتسب منذ بداية الديوان ملامح الوطن المغتصب المقهور الذى يعانى ويلات الخيانة والهجر والجفوة والقسوة والرفض - تتراءى صورة المعشوق/الشاعر الذى يتماهى ضمنيًا مع عالمها ومفرداتها وأعضائها، فإذا كانت المرأة قد قدمت أوصافًا لأعضائها من منظور خاص فيقول:

أيتها الصغيرة بين النساء، اركضى على جسدى، ثدياك
رمانتان معطويتان، بطنك درب عبدته الأقدام، سرتك
كأس احتساها الشاربون حسوة حسوة، وصرختك طائر
صاده القانصون القانطون(٦٤).

إذا كانت المرأة قد طرحت جسدها - بوصفه أداة المعرفة والتعرف على الكائنات وحركة العالم، بل عن طريقه أى الجسد تكتشف وجودها **الحيوى الفاعل، وعن طريقه تأسست علاقتها بالآخر/المعشوق/الشاعر الذى يؤكد وجودها من خلال رغبات هذا الجسد وعالمه وانتظاره جسد المعشوق الذى يعيد له الحياة فى ظل الاحتكاك والتداخل وصولا إلى** التواصلية والصيرورة - فإن الشاعر قد تخلص من حالة الترقب والاستماع والتسلية إلى مرحلة الفعل فأعلن تخلّص جسده من الفتور والسكون وأصبح مهيأ للارتقاء والتجاذب والتأسيس:

أنا سيد الفراغ المجنون
أسدد السهم فى كبد الصمت،
أسدد الرمح فى انفراج الوقت
أطلق الرصاص فى جبين الموت
وأرفع العقيرة بالعواء(٦٥).

أعلن الشاعر عن سمو الذات وارتقائها واستعلائها و«استعلاء الذات يستهدف إدخالها منطقة (التفرد) لكنه تفرد يحافظ على حدودها البشرية[٦٦] على الرغم من انتساب الفعل - الذى تقوم به الذات - إلى الفراغ، ولكنه محاولة لكسر حاجز الصمت والسكون، ثم تتحرك الذات فى اتجاه الفعل الذى يتسم بطابع الفروسية وقوة المواجهة (أسدد)، (أطلق)، (أرفع)، ثم تتحرك الذات إلى إعادة صياغة الأنثى فى إطار انشغال جسد الشاعر بجسد هذه الأنثى التى اجتاحت عالم الديوان من خلاله، فيقع الفعل على علاقة جديدة مسرحها علاقة جسدين يتوقان إلى التوحد والتماهى:

أمحوها لأخطها امرأة فاجرة، باسم الله مرسيها
على جسدى سلامًا، امتطيها إلى سرمد بائه وغيهب
سراب
سيدًا للغياب[٦٧].

يلعب الجسد فى تجربة رفعت سلام دور البطل الذى يخلق أحداثًا تتوازى أحيانًا وتتلاقى أحيانًا أخرى، إنه الجسد الذى يحفر لنفسه عالمًا عميقًا وخصبًا يتماهى من خلاله الشاعر مع الآخر/الحبيبة على اعتبار أنها الكون أى كونه الخاص، يصبح هو جزءًا منها، أى أن كلامها يصبح كلامه هو، يتكلم بلسانها.

الهوامش:

١ - د. محمد عبدالمطلب: هكذا تكلم النص، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧، ص ٣٣.

٢ - السابق ص ٣٢.

٣ - السابق ص ١٩.

٤ - رفعت سلام: كأنها نهاية الأرض، القاهرة، مركز الحضارة العربية ٢٠٠٠.

٥ - السابق - فاتحة الديوان.

٦ - السابق.

٧ - السابق ص ١٠.

٨ - السابق.

٩ - السابق ص ١١ - ١٢.

١٠ - السابق ص ١٢.

١١ - السابق ص ١١.

١٢ - السابق ص ١٣.

١٣ - د. محمد عبدالمطلب: هكذا تكلم النص، ص ١٠٣.

١٤ - رفعت سلام: كأنها نهاية الأرض، ص ١٧.

١٥ - السابق ص ٢٤.

١٦ - السابق ص ٢٧.

١٧ - السابق ص ٢٧ - ٢٨.

١٨ - د. محمد عبدالمطلب: مناورات الشعرية، القاهرة: دار الشروق ١٩٩٦، ط١، ص ٢٥.

١٩ - رفعت سلام: كأنها نهاية الأرض، ص ٢٨.

٢٠ - السابق ص.

٢١ - أحمد زايد: الجسد والمجتمع استكشافات فى النظرية الاجتماعية، ص١٠.

٢٢ - رفعت سلام: كأنها نهاية الأرض، ص ٢٨.

٢٣ - السابق ص ٣١.
٢٤ - السابق ص ٣٣.
٢٥ - السابق.
٢٦ - د. محمد عبدالمطلب: مناورات الشعرية ص ٢٧.
٢٧ - رفعت سلام: كأنها نهاية الأرض، ص ٣٣.
٢٨ - السابق ص ٣٣ - ٣٤.
٢٩ - د. محمد عبدالمطلب: هكذا تكلم النص، ص ١٤٠.
٣٠ - السابق ص ١٤١.
٣١ - نقلا عن د. مجدى عبدالحافظ: الجسد الإنسانى بين مدارس الفلسفة وفنومنولوچية ميرلوبوتى، مجلة إبداع، العدد التاسع، سبتمبر ١٩٩٧، ص١٠٧.
٣٢ - السابق ص ١١٠.
٣٣ - رفعت سلام: كأنها نهاية الأرض، ص ٣٤.
٣٤ - السابق ص ٥٢.
٣٥ - السابق.
٣٦ - السابق ص ٥٤.
٣٧ - السابق ص ٥٤ - ٥٥.
٣٨ - السابق ص ٦٢.
٣٩ - كمال أبو ديب: معلقة امرئ القيس (الرؤية الشبقية)، فصول، المجلد الرابع، العدد الثانى، يناير، فبراير، مارس ١٩٨٤، ص ١٠٤.
٤٠ - د. مجدى عبدالحافظ: الجسد الإنسانى، إبداع، العدد التاسع، سبتمبر ١٩٩٧، ص ١١١.
٤١ - رفعت سلام: كأنها نهاية الأرض، ص ٦٤.
٤٢ - السابق ص ٦٧.
٤٣ - د. عبدالعاطى كيوان: أدب الجسد بين الفن والإسفاف، دراسة فى السرد النسائى، القاهرة: مركز الحضارة العربية ٢٠٠٣، ص ٢٨ - ٢٩.
٤٤ - چورج ماتاى: التحليل الفينومينولوچى للرغبة الجنسية، ترجمة غادة الحلوانى، مجلة إبداع، العدد التاسع سبتمبر ١٩٩٧، ص ١١٩.
٤٥ - أحمد زايد: الجسد والمجتمع، إبداع، العدد التاسع، سبتمبر ١٩٩٧، ص١٠.

٤٦ – رفعت سلام: كأنها نهاية الأرض، ص ٣٨.
٤٧ – السابق.
٤٨ – السابق.
٤٩ – السابق.
٥٠ – السابق.
٥١ – السابق.
٥٢ – السابق ص ٣٨ – ٣٩.
٥٣ – السابق ص ٣٩.
٥٤ – كمال أبو ديب: معلقة امرئ القيس (الرؤية الشبقية)، ص ١٠٤.
٥٥ – چورج باتاى: التحليل الفينومينولوچى للرغبة الجنسية، ص ١١٩.
٥٦ – كمال أبو ديب: معلقة امرئ القيس، ص ١٢٣.
٥٧ – رفعت سلام: كأنها نهاية الأرض، ص ٤٠ – ٤١.
٥٨ – د. رمضان بسطاويسى: الإبداع والحرية، ص ٢٦١.
٥٩ – السابق ص ٢٥٠.
٦٠ – رفعت سلام: كأنها نهاية الأرض، ص ٤٢.
٦١ – كمال أبو ديب: معلقة امرئ القيس ، ص ١٢٣.
٦٢ – رفعت سلام: كأنها نهاية الأرض، ص ٤٢.
٦٣ – السابق، ص ٨٠.
٦٤ – السابق، ص ٩٤.
٦٥ – السابق.
٦٦ – د. محمد عبدالمطلب: مناورات الشعرية، ص ٢٥.
٦٧ – رفعت سلام: كأنها نهاية الأرض، ص ٦٥.



الجسد بين الرغبة والفعل في
(الأبيض المتوسط)



إذا كانت الدراسة قد تعاملت مع الجسد بلفظه أو مشتقاته أو أعضائه، حين عرضت للدواوين محل الدراسة، فإن دراسة حلمى سالم تعاملت مع الجسد المؤول من خلال حالاته وحركته وطرق احتكاكه بالجسد الآخر/المرأة وفى ظل هذا الاحتكاك تكشفت ظاهرة الحلم والفعل أو الرغبة والفعل، حيث يكشف الجسد عن رغبات تحققه وصولا إلى التوحد ولكن هذه الرغبات تتحرك فى مناطق متعرجة من الرؤية فالرؤية قائمة على ثنائية ضدية بين الشاعر من جهة والمحبوبة الأنثى من جهة أخرى، هذه الضدية لا تتحول إلى حالة التماهى والامتزاج: لذا يستشعر القارئ بأن حلمى سالم يستغل المرأة جسديًا ويرفض التماهى معها وهى الراغبة والمتوقدة الفائرة المانحة الظامئة للإخصاب.

وقد حاول الشاعر أن يعلن قدرته الفائقة فى الاستجابة لحالة الاحتكاك لكنه محبط منكسر يمثل رؤية انهزامية لا تشى ولا تحقق وعدًا حيًا، هذه الرؤية التى تعد تجسيدًا لمرحلة الانكسار والتصدع الحلمى على المستويين: الفردى والجماعى، فكلاهما ممزق فى التوتر الشعبى والسلطوى، حيث شهدت تلك الفترة الغليان الطلابى (جامعة القاهرة) والذى تكشفه موجة الاحتجاج والمظاهرات وأزمة هوية المصرية.

وقد حاول حلمى سالم أن يقهر هشاشة الزمن من أجل التقاط لحظة متفردة، كثيرًا ما يكون فيها بين الموت والحياة، ربما ينصهر فيها، ليصبح أكثر قوة وانطلاقًا واحتشادًا. لا يهمه النتاج والمزج: لذا تتحرك القراءة فى اتجاه الاشتباك طرفاه: الشاعر والمرأة، يتقاسمان الفعل وزمن الاتصال والانفصال: زمن المواجهة بين هاتين الحركتين، أحدهما تبدو عليه حالات الانكسار وعدم القدرة على التحقق والتوحد، كما

تكشفها ملامح الشاعر. أما الحركة الثانية فهى تتجسد فى إمكانات المحبوبة التى تفيض حيوية وشبقانية، القادرة على الفعل والإنتاج، قدرة على التعرية والوصول إلى لحظة الملامسة ثم الغياب لكى يكون الحضور أكثر ألفة وإيجابية، والخروج من السكونى إلى الحركى.

يبدأ الجسد فى ديوان الأبيض المتوسط من حالة التشيؤ إلى حالة التشظى ومن الفردانية المحددة التى تحمل تبعات الأنا ومعطياتها وحركتها - إلى الجماعية التى تجسد رمزًا يلتحم مع الجسد بوصفه معطى إنسانيًا واجتماعيًا وفلسفيًا، إنه قادر على التحول والتعبير، ففى قصيدة «بزوغ» والتى تكشف دلالة الوضوح والطلوع يرسم الشاعر ملامح الجسد الفرد ثم يستوجب فى حضوره جسدًا آخر وهو جسد المرأة الفاعلة التى تمنحه قدرة على الانطلاق والحركة نحو كون بكر خاص، فى الوقت الذى يكتسب فيه كل من الجسد الذكورى/جسد الشاعر والجسد الأنثوى/المعشوقة/الوطن ملامح الآخر ومعطياته، فهما يواجهان الواقع وقد تجردا من التأويل واللبس:

ترش التوافير باللبان والمسك والليمون
جسمين عاريين[1].

ثم يأخذ كل جسم منهما صفات الآخر ويتماثل معه تمامًا، ويبقى منحازًا للحركة والخصوبة والاحتشاد:

جسم الفتاة طيع كليم
جسم الفتى طيع كليم[2].

يكشف كل جسم قدرته على التفاعل الخلاق المثمر ورغبة التماهى

والتوحد والانصهار حتى يتحول الفرد إلى احتواء وامتداد:

يتلاصقان
يتداخلان
يتسامقان
بحجم الميدان يصبحان[٣].

لقد استوعب الجسد التجربة الإنسانية وأصبح شاهد وجود حى فى ظل اشتباكه مع جسد الآخر/المرأة/الوطن محتفظًا بأبعاده الإنسانية والشبقانية التى يشهدها فى ظل الوعى الجمعى وإدراكه. فى الوقت الذى يستقطب فيه كل جسد الآخر؛ إنها حالة جذب وتوق للتوحد فى مواجهة العالم/العراء، وتقوم مفردات الحركة/الأفعال بوصفها بنى دالة بدور واضح فى كشف هذه العلاقة: (يتلاصقان) فالاحتكاك المباشر بين الجسدين المحمومين يتولد عنه التداخل (يتداخلان). هذا التداخل الذى يحقق درجة من السمو والتعالى (يتسامقان) ويكشف حتمية الانتشار والاحتواء والاحتشاد والامتلاء ـ (بحجم الميدان يصبحان).

ويحمل البدن دالة الجسم بكل معطياته وخصائصه القابلة للتحول والتغيير فى ظل الاحتفال بتداخل الجسمين حتى يتحول هذا التداخل النسبى إلى تداخل مطلق:

يرشقون فى تداخل الجسمين وردًا
يتجمعون
يتراقصون
فى بهجة البدن المضنى يركعون
ويسبحون

يتجردون

يتلاصقون

نارٌ وأغنية وليمون[٤].

وتقوم البنية بدور فاعل فى كشف دلالة التغير والتحول من: (ترش النوافير باللبان والمسك والليمون جسمين عاريين) إلى (يرشقون فى تداخل الجسمين وردًا) إنها «موجة مخامرة تصعد وتهبط من السحاب والمد ودفقة الدماء، وتواجه فى نفس العلاقة الثنائية نقيضًا أو مضادًا أو وجهًا مقابلا قوامه العشب والأرض والثمار والحقول والبقول، الثنائية هنا بين البحر ورخة السحاب وبين العهر وشقوق الأرض»[٥].

تأخذ القصيدة وجودها الحى من خلال حركة جسدية تتحول من فردانيتها إلى جسدية جمعية، فالانتماء والتعرف والإدراك تم عبر الجسد الذى يفارق عصيانه وينتمى إلى الطاعة والاستجابة، فى الوقت الذى يشكل فيه حلمى جمعية تآلف الجسد مع الجسم والبدن، حيث أصبحت المفردات الثلاثة تحمل أبعادًا واحدة أهمها الشبقانية، ومن هنا لم تصبح صورة الجسد ضيقة ومرتبطة بجسد المرأة فقط ولكنها (أى صورة الجسد) انتقلت من الخصوص إلى العموم ومن الجسد الأنا إلى الجسد الكون:

صار الميدان جسدًا يدخل جسدًا

إن لغة تكونت

إن شعبًا ابتدأ[٦].

هذه الجسدية التى شكلت رؤية المفتتح فى القصيدة الأولى من الديوان تشير إلى احتشاد الرؤية الجسدية عبر قصائد الديوان كلها،

وقد تجلت هذه الرؤية عبر حوارية جسدية أو حوار الأجساد إذا صح التعبير، ومن هنا تبدو ظاهرة ثنائية الرغبة والحلم لدى الجسدين المحمومين وتطلعهما إلى التحقق والفعل، فالشاعر معبأ بالفرح والإحباط فى آن، كما أنه لا يختفى ولا يبين لكنه مهيمن على نوافذ الحضور والاغتباط، يمارس سطوته، ويتجلى احتشاده الذى يجلب الفرح، إنه يحمل ملامح الاعتدال والاستواء، «يتوتر فى النص الشعرى بين الصوت والتاريخ المكتوب، وينقل السلطة الفعلية إلى الكتابة/الموت، الجنس/الموت، وتصبح الكتابة بما هى جسد يرجئ معناه نزيفًا وانبعاثًا مجلى للموت والحياة، شمسًا بازغة جديدة تومئ فى اللحظة نفسها إلى ما سبقها»[٧]، أما المرأة بوصفها الطرف الآخر فى الجدلية الجسدية فإنها تحول الطموح والحلم عند الشاعر الذى يتوقف عند هذا الحد ولا يستطيع تجاوزه على الرغم من اعترافه بقدراته إلى واقع يسعى فيه الجسد ويتشظى ويكشف عطشه وجوعه وحاجته إلى التفجر والتحقق والامتلاء.

ففى قصيدة (يفعل السماء) تتجلى ذات الشاعر بمعطياتها الإيجابية، تطلق قدراتها الخاصة المهيأة للخصوبة والنماء، ويتكشف الجسد مزدحمًا بالحنين والتوقد للجسد الأنثوى كى يحتوى هذا الاحتشاد بالذكورة والرغوة الفاعلة:

موج السماء شارتى
يدب فى عروق موسمى السماء،
يحفر الشط وجهى على كراسة السنين،
فافتحى وجهى،
وقاسمينى خلافتى للموج
قاسمينى جسمى المشحون بالرجال والحنين[٨].

تمارس دالة البحر وحقوله دورها فى إثبات يقين الشاعر بحضور معطيات الذكورة المهيأة للإخصاب، ففى افتتاح المقطع تنحاز إليه دالتان للفعل الذكورى: [الموج - السماء] ليفجر فى تكوينه وجودًا جديدًا؛ حتى يتحول من موته إلى الحياة، فيأتى فعل دال على التحول من العدم إلى الموج، من التيبس إلى الطراوة والليونة (يدب)، فى الوقت الذى يشير فيه إلى معجزة الالتباس الجديد.

يتجلى حضور الجسد فى حالة تجمع بين زمن الحلم والواقع، وتبقى فرصة التحقق مرهونة بفعل الآخر/المرأة التى تمتلك وعيًا ما بآليات الواقع، فى الوقت الذى يتفجر فيه جسد الشاعر رغبة فى التداخل والاحتواء، فيعلن للمرأة أنه مهيأ للاقتحام وإتمام الوعد وذاته تحمل طاقة خلاقة، فهو لديه قدرة على بعث حياة جديدة على المستويين: الجسدى والروحى، وهو ما يشير إليه إصراره على تردد (جسم) فى الوقت الذى تتماهى فيه حرقة الروح مع ظمأ الجسد.

ويتحول الخطاب من السردية/المنولوج إلى خطاب الآخر/ضمير المخاطب حتى يحاصر الأنثى، ويكشف تنامى الجدلية وارتقاءها، فى اللحظة التى تؤكد كل ذات رغبتها فى التحقق، ولكن رغبة الانحياز إلى الفعل الذكورى أكثر إلحاحًا على الشاعر، وينبغى على الأنثى المشاركة والازدحام (قاسمينى)، ولهذا يأتى إصرار الشاعر على إيجابية الأنثى وفاعلية حضورها لتقف فى مواجهته، ولهذا فى كل مقطع من مقاطع القصيدة يؤكد هويتها وحضورها باستخدام الضمير (هى)، ويكشف تحرقها للحظة الإخصاب:

هى التى غنت:
العشب فى الأثداء

ها أنا نذرت شعلتى
لرغوة الزنود لحظة ارتجافتى
بلذة السخونة الرءوم[٩].

وإذا كانت معطياتها الأنثوية التى طرحها الشاعر، اعترافًا منه بلحظة الإعلان والرغبة فى الوجود الضدى/الذكورى، فإنها تتحول من الوقوف أمام الحالة ورصدها وفيضها (نذرت شعلتى) إلى رغبتها العارمة فى الالتحام والفتوق، فتخلق زمنها الخاص، زمن الخصوبة/المساء، وتحدد ملامح المنتظر/ الوعد، الذى يبلور ديمومة النسل، ويحول الحلم حقيقة والرغبة إلى التحقق، فتغطى عريها الأنثوى الظامئ بالذكورة الهائجة:

هى التى تفح فى المساء:
المحارب الهطول يثمر الأطفال من ضلوعى،
فأكتب البحر فى ثيابى
وأكتب الشعوب فى شبابى
وأحصد الرحم[١٠].

ثم يؤكد الشاعر حضور محبوبته ذات الأنوثة المفرطة التى تفيض رغوة، وتنضح جدلية فاعلة بين طرفى العلاقة: الذكورة/البر والأنوثة/الشعب والأرض، فى الوقت الذى تتكشف سطوة الذكورة واحتشادها وقدراتها على التجاوز والالتحام والفعل، ولكن هذه المعطيات الثنائية تكشفها الأنثى الفاعلة مشيرًا مرة أخرى إلى حضورها عن طريق الضمير (هى):

هى التى غنت
العشب فى الأثداء
والبحر صاعد على سطحى البليل
يزرع الثديين قبضتين من تين ومن يمام[١١].

يشير الفعل (غنت) إلى الغبطة: الوجود عند اصطياد لحظة الوهج الذى يعترى جسد المرأة وفتوق جسد الشاعر الذى يسيل حتى يحتوى باعتلائه مكمن الخصوبة (سطحى البليل)، ويقوم البحر بفاعلية جسدية محمومة تأخذ معطيات جسد الشاعر القادر على الخصوبة، فتشير بنية الفعل (يزرع) إلى مرحلة جديدة من التخلق فى الوقت الذى يتماهى فيه الجسد بالأرض أو الأرض بالجسد، ويكتب ملامحه الذكورية حين يقدم هويته وهو فى حالة صراع مع الأنثى التى بدورها تقدم هويتها الطامحة، فيكتب البحر شارة الذكورة، وتكتب الأرض شارة الأنوثة. لكن ملامح العجز الذكورى تتبدى فى عدم القدرة على الاقتحام الأنثوى الظامئ:

البحر كنيتى
أنا الذى سكبت خمرة خميرة فى الدماء
وها هى الأرض تفتح النهدين والفخذين لى[١٢].

ما الذى فعله الشاعر حيال الأرض المهيأة للخصوبة؟ فقط يكتفى بالاعتراف والمناخ الملائم: (تفتح النهدين والفخذين لى) دون انتهاك للسكون الذكورى، والالتحام بمناخ الارتقاء.

أما الأنثى فتكشف حرقتها الجارفة وموتها ظمأ، تستوى على أفق الانتظار والوعد، عله الشاعر يخرج من عباءة عجزه؛ ويطفئ الصهد اللافح فى عروق أنثاه:

الأرض كنيتى

أنا التى بالظمأ ألوب،

أرقد ارتقابًا لدفقة النماء

الصهد صاهل فى عروقى

شقوقى يخضها المخاض، والصهد لافحٌ جلدى

يا سيدى المد خذنى

خمَّر الصهدُ تاجى، مذوِّبًا رتاجى بجمره الكريم(١٣).

تتبلور علاقة جسدية يتحول فيها الجسد عند الشاعر والمرأة إلى الجسد الكون الذى يخلق لنفسه حالة من الشبقانية المفرطة، فقد التحم جسد الشاعر بالبحر وتعالت صيحات الأنا مؤكدة وجودها السامق المتعالى الاجتياحى والاحتوائى فى ظل التماهى بين الجسد الذكورى والبحر حيث توحدت الذات بالبحر (البحر كنيتى) فى الوقت الذى تتجلى صلة التوحد بين الجسد/المرأة/الأرض من جهة أخرى ويؤكد الشاعر انتظار الجسد/الأرض للجسد البحر الذى يحقق الرى والنماء: (ها هى الأرض تفتح النهدين والفخذين لى).

تتغير مواقع الجسد فى علاقة ثنائية حيث الجسد البحر والجسد الأرض، فبعدما أعلنت الذات لدى الشاعر انتسابها التام للبحر تعلن المرأة انتسابها إلى الأرض (الأرض كنيتى)، ويتغير مسار الحوار، فالشاعر يعلن أن الأرض بوصفها جسدًا مهيأة للإخصاب، والمرأة الأرض تعلن حاجتها للرى والامتلاء والنماء فى ظل الاشتعال الشبقانى الذى يجتاح عروقها ومسامها وخلاياها وتتطلع إلى الجسد البحر/ المنتظر/ المخلص.

وتكشف المرأة/الأرض صورة من صور جسدها الشبق الظامئ المتعطش لمد البحر الذى يحتويها ويحقق اخضرارها، فجسدها الطرى

مفتوح، وعشيقها لا يزال يعانى نكوصًا وعجزًا فى الوقت الذى تتطلع فيه أن يحول حرقة الجسد إلى حالة خصوبة تامة، فيمنحها طفلا/المستقبل:

تفجرت فابعث الظمى بالارتواء
جسمى الطرى مفتوح
فيا عشيقى الخفى هندس الخليج،
وارشق الطفل فىَّ، إننى عريانة
للجحيم(١٤).

تحاول المرأة/الجسد/الأرض أن تنزع صفات العجز التى تلم بعاشقها وتحاول أن تبعث فى نفسه قوة الارتواء خصوصًا وأنها تتمتع بحالة **الغليان والتوهج/التدمير من خلال مفردات دالة على الرغبة والشبقانية المفرطة (تفجرت - عريانة للجحيم).**

وتنتهى القصيدة والجسد الأرض لم يزل فى حالة الانتظار السلبى يرقب الحلم ويفيض شبقانية فى الوقت الذى ينحاز فيه الجسد/البحر جسد العاشق إلى السكونية ومن هنا تتجلى الثنائية التى تطرح نصًا متوترًا يستجيب لتوتر الذات وعلاقتها بجسدها، ولذا لا نقر ما يراه إدوار الخراط الذى يرى أن المقطع الأخير لا قيمة له فيقول: «هل تجرب أن تقرأ القصيدة من غير مقطعها الأخير، ألا ترى على الفور إمكانية - بل أكاد أقول ضرورة - الاستغناء عن هذا المقطع؟ ومدى ما تكسبه القصيدة عندئذ». لأن المقطع الأخير يؤكد استمرار حالة الجسد الأرض الذى يتوقد إلى الخلاص بالتحقق والاحتكاك رغبة فى التوحد والارتقاء.

وفى قصيدة «مرثية الفضاء ونخيله» يؤكد الشاعر ملامح الانهزامية

التى تهيمن على حضور الجسد الذكورى العاجز العقيم الذى يعانى الموات والتدمير، الذى فقدت فيه المرأة حلم التطلع إلى الاحتكاك بها وهى تتوقد لدفقة النماء:

أغنى على قبره باتساع الدعاء:
يا مليحًا وقتيلا
أيها المسجى فى ضيق الميادين الوسيعة
يا جميلا فى الفجيعة
غارقًا فى اللظى بليلا
يا مليحًا وقتيلا(١٥).

حضور الذات عن طريق الاعتراف حضور انكسارى: (تحط العصافير عند بزوغ جراحى) وكذلك عن طريق الاشتباك والمواجهة رغبة فى الحصار وتفجير إمكانات الذات: (يا مليحًا وقتيلا). وتقوم بغية النداء عبر المقطع مقام الندب المأتمى أو التغنى بالبكاء المر، أو المتعة بالفجيعة.

وتختلط الأوراق فى رؤية الفعل الإيجابى لدى الشاعر المحب، فيلجأ إلى الأنثى الفاعلة التى تستحوذ على معطيات فاعلة فى اتجاه الإخصاب الذى ابتدأ مع أول جملة فى الديوان، فيتحوّل من خطابه لذاته إلى خطاب المحبوبة رغبة فى تعرية الغامض الذى لا يخالف قدراته السالبة:

فسرى بعض أعتام النخيل:
كنت ترشقين لحمى بفتنة الخالقين:
وتحرقين عظم روحى،
وأنت لا تحرقين

وتدلقين جسمى على جثة العاشقين
أأنت نبضة الشك فى اليقين؟(١٦).

يتأكد حضور المرأة الفاعل من خلال أبنية الفعل المضارع الدالة على مناخ شبقانى: (ترشقين - تحرقين - تدلقين)، كما أنها تمتلك فعل الإحراق والاشتعال والتوقد، ولكنها لا تقع فريسة للسكونية والسلبية والانهزام/معطيات التدمير، فى الوقت الذى تلتبس الشاعر حالة الشكك فى انتسابها إلى الحضور الواضح؛ لهذا يستخدم بنية الاستفهام الدال على الشك والحيرة:

أأنت نبضة الشك فى اليقين؟.

ويقرأ إدوار الخراط معطيات المرأة التى يتساءل عنها حلمى سالم فيقول: **«لا أظن إلا أنها المخاطبة نفسها التى يتجه إليها الشاعر - على طول شعره - بالنجوى بالسؤال، بالاتهام بالحب، وبالألم، وبالتحريض أيضًا والاستقرار، هى من خيول حبه التى تطوف فى العرض الكائن** الأنثوى الخصيب، الذى يقوم فى الشعر هنا مقام أرض الوطن المنتهبة والمعشوقة والمثيرة للشبق والغضب»(١٧).

ويخلع حلمى سالم صفات الفاعلية على محبوبته التى توهجت فصار فعلا إحراقيًا يَحْرِق ولا يُحْرَق، فهى تمارس احتشادها فى الوقت الذى يبتهج فيه الشاعر بحركية المحبوبة التى تفرض على قدراته الحركة كذلك:

وأنت باتساع المدائن
تطوفين فى العروق
وراقصًا كنت فى الكمائن
موازيًا لبرقة البروق(١٨).

وتأخذ المرأة رصيدها الدلالى حين ترتبط ببعض الإشارات الأنثوية، فالنخلة فى قصيدة «وجوه على قنديل ومرآته» هى الطالعة نحو الإيراق والإثمار، تفتق رباط السكون المضروب حول جسد الشاعر المهزوم. فى الجزء المعنون بـ (احتمال) تأخذ المرأة دور المحرك الذى يلوذ بأماكن الاشتهاء ارتقابًا لدفقة النماء، فلم تزل المرأة مسكونة بالوعد والانتظار للفارس المستسلم لعقمه أن يفلت من خيوط العنكبوت خصوصًا وأنه معبأ بالإغراء:

فى حنجرتى نخلة ترقد تحت سريرى
تشكتى وتمتد عند سقفى الهابط
ساعة الحراك أو ساعة السكون
كومة من النخيل كفنتنى وأنشدت عند بابى:
يا كحيل العين
يا طرى الممن
يا جلى الحسن
اخرج وكن[١٩].

وعندما يتحول الشاعر الحالم إلى شاعر فاعل، تتراءى فاعليته فى ثوب السالبية، فيأتى فعله مشوبًا بالبطء، ويبدو حضوره متوجًا بالفشل كما فى قصيدة (دجى سيد سعيد) حين يعلن الشاعر:

قالت الحضراء
نشترى عشبًا لكوخنا ونافذة[٢٠].

تستجيب ذات الشاعر للمشاركة - وإن كانت الاستجابة فى إطار حلمى - فى لحظة انفلات دون توان، ولهذا يأتى العطف بالفاء التى تفيد الترتيب والتعقيب، وتؤكد رغبة الفعل دون حوار أو تساؤل. فالشاعر فى حاجة ماسة لكسر الجمود الذى يقف حائلا بينه وبين محبوبته:

فاشترينا حائطًا وملاءة وأرضًا وسماء،
ورحنا إلى الذى رأى البستان، قال:
كونوا على البحر حينما يكون
وافرحوا بالظنون(٢١).

وتتأكد محاولة الفعل الذكورى حين يهيمن الفقد على كل شىء، حتى فى لحظة الخروج، وتقف الذات أمام نفسها مصابة بالعقم، مكتشفة عجزها:

جاء صوت صارخًا فى الفضاء:
أيها الشوق الحبيس للجنائن
مبقورة بطون هذه المدائن
(وكان صوتى)(٢٢).

وتستجيب المحبوبة المغامرة فتعود إلى الفاعلية والجموح. هى رجفة ويتحقق الزمن الوعد فى الوقت الذى تعى أن عاشقها مطيع ومضيع، لكنها تحترق ترقبًا للخلاص والتحقق لحظة الامتزاج والتداخل والإخصاب:

أخذتنى إلى ساقيها المهندَسَتَين
صاحت: تكون فى انفراجة الأسطوانة الجارحة

بينما المغنى يطوف فى تكومى الضئيل
«قلبى يحدثنى بأنك متلفى»(٢٣).

حركة الفعل تثرى إرادة القصد والفعل الحقيقى، عندما تبدو نبوءة الزمن الوعد وحتمية العبث الجميل يتحقق الزمن الأمام/الآتى نتيجة امتزاج فعلى الشاعر المحب السلبى والمحبوبة الطمى. وفى قصيدة (شين - عين - راء) يتخلص حلمى سالم من عجزه وسلبيته، ويندمج مع حضور المحبوبة ويشاركها الانصهار الجميل:

سمعتها تقول: أنت لى
رأيتنى أكتب فى بطنها شيئًا يشبه اسمى
وغطيت ساقيها بكلمتين: طفل جميل
وجدت بابًا، طرقت، قيل من؟
قلت: نهداك رائقان رائقان
قالت: ادخل
دخلت
قالت: اكتب، كتبت فوق نطفة تسيل
من مشيمها الجليل
أنا حلمى فقومى(٢٤).

تعلن المرأة امتلاكها لعاشقها (أنت لى)، الذى يستجيب فجأة أمام إلحاح المرأة ورغبة جسدها للانصهار والتوحد، فيعلن عن فتوق جسده الذى تفجر خصوبة وقدرة على المنح والوجود الحى (أكتب فى بطنها شيئًا يشبه اسمى)، بل إن الجسد أصبح وسيلة حية للإدراك والمعرفة والوصول إلى جوهر الذات الذى تأكد فى نهاية الدفقة حيث تحقق

الوجود الجسدى نحو الشبقانية وتحول إلى خصوبة تامة (أنا حلمى فقومى) إذن تحول الحلم الذى لازم الجسد/الشاعر خلال القصائد إلى واقع فعلى وتحولت الرغبة العارمة لدى الأنثى إلى واقع أيضًا.

الجسد ومحنة الذات:

إذا كان الجسد قد أعطى فيما سبق إشارة الصراع بين جسدين يكوّن كل منهما موقفًا ما تجاه الآخر والعالم فإن علاقة بين الجسد من جهة والذات المراوغة المتحولة من جهة أخرى ويكون الشاعر وجسده وعالمه مسرحًا لحركة المراوغة والتحول. ففى قصيدة (مرثية الفضاء ونخيله) تواصل المرأة/الأرض انحيازها للفعل الجامح والتدميرية، وتختبر جسدها لحظة الشبق وتدرك أنها تسعى دائمًا للانفجار والخروج على السكون:

أكملت ضجيجها فى ورودى
وبكت بكاءها الاعتيادىّ الأمين
وحين مارست طفولتها والغناء
أيقنت أن جسمها الذى يلوب شابقًا
هو عدوها الذى يشبُّ فى الخفاء
فأكملت ضجيجها فى ورودى
وحطمت قصيدتى(٢٥).

ذات المرأة لا تستكين ولا تتقهقر فى أدائها وحركتها، تناوش الواقع القاسى وتحاول تحطيم الحواجز فى الوقت الذى تعانى فيه من حيرة جسدها وتطوحاته وقد شكل الانتظار ملامحها عبر قصائد الديوان، تتوق للاحتكاك والانصهار والتوحد، تواجه العالم، تعانى من الإحباط والحزن:

قالت التى وجهها حزين:
أكون فى عربى وراء اللحن منتظرة.
أكون فى الشجرة[٢٦].

لا تزال تتجلى الذات عند المرأة الوطن راغبة فى الإخصاب والنماء على الرغم مما يعتريها من الحزن والإحباط. فى انتظار استجابة العاشق الذى يتخبط بين الاستجابة وعدم القدرة على الفعل:

هى الخضراء تبكى وتفتح القميص لى:

دُلَّنى على الحقل الذى فيه أشجارى.
دَلّتُ خضرائى إلى أشجارها،
بادئًا رحيلى إلى وطن تدحرج فى اتجاه
جرحه العميق،
وخارجًا إلى البكاء[٢٧].

والذات عند الشاعر تتحرك فى إطار الخوف والرعب والحزن والفرح فى آن فهو لم يستطع الخروج من أسر السكون على الرغم مما يمتلكه من قدرات فاعلة:

أنا جننت فاتقونى:
رعب يعمد الفؤاد، رمح يمزق الضلوع، كون يوجع
العيون فىَّ، نجم كلم ابتهالتى، قال:
سيد العارفين أنت، سيد العالمين أنت،
لا تلزم الصمت، لا تلزم الصمت، تكلم[٢٨].

ويكشف الشاعر ملامح الرسالة التى يعنى بها الشاعر فى قومه ووطنه، فهى رسالة مقدسة كالتى يحملها النبى إلى قومه وكلاهما معذب بها ومتهم فى قومه، فى الوقت الذى تمارس فيه الذات حضورها من خلال الجسد الذى يحمل نبوءات غامضة، طيع، يحلم بالتحقق، ربما تخرج الذات من خوفها إلى فرحها ويتحرك الجسد إلى جسد المحبوبة، يتسامقان، ويكتبان كونًا بكرًا:

نخلة ينحل جسمى، والنخيل يستحيل نيلا،
ونيلى مركب على شكل كون ضبابى،
وكونى مهندس على استقامة البدن.
والبدن كان للذى يلقانى، قال لى:
انهض واعبر الجسر تلق المرأة العاشقة(٢٩).

يتخلص الشاعر من هزيمته الخاصة وسلبية التكوين والتوحد مع المحبوبة/الوطن/الأرض، يحتمل على جسده الذى يعرف أنه الشىء الوحيد الذى يواجه به العالم، ولكنه يدرك أن الجسد ليس وسيلة لمواجهة العشيقة الوطن بل إن الشعر هو الأداة المثلى للمواجهة والتغيير:

قال لى الذى يقول لى: أنت منذور لطعنتين:
طعنة العشق والكلام، قلت: فتاكتان، قال:
عمدتك انطلق. فخلتنى أقول للعشيقة: اعرفينى،
فبعد لحظة أكتب:
شين، عين، راء
يا محنة الشعراء(٣٠).

لقد تعامل حلمى سالم مع المرأة تعامل المحبط الخائف الذى تتوالى عليه النكبات ولا يستطيع أن يتواصل مع رغباته خصوصًا الجسدية التى بلغت حد الإفراط فى مواضع كثيرة كما أشارت المقاطع موضع الدراسة وقد بدا العاشق مهزومًا محطمًا وتلك هى ملامح الوطن فى فترة الغليان السياسى الذى شهدته تلك المرحلة التى كتبت فيها قصائد الديوان وإن الوطن يتطلع إلى الشرفاء الذين لا يزيفون الحقيقة ويؤمنون بالحرية والإنسانية فى مقابل القهر والتردى.

فالجسد فى تجربة حلمى سالم جسد كونى يخرج من إطاره الشخصى إلى الوطن إلى الكون، ولذا لا يصل إلى مرحلة التماهى، بل إنه احتفظ - حتى فى حالات حواره مع جسد المرأة - بخصوصيته ومعطياته فى الوقت الذى احتشد فيه جسد المرأة واستوعب كل عالمه وتحول من خصوصية الطبيعة إلى الكونية/الأرض، وكأنه مارس تجربة الاحتكاك عبر قصائد الديوان فى الوقت الذى حافظ فيه على فردانية الجسد الذى بدا فى أول الديوان.

جسم الفتاة طيع كليم.
جسم الفتى طيع كليم.

الهوامش:

١ - حلمى سالم: الأبيض المتوسط، كتاب إضاءة الشعرى ، القاهرة: دار الفصحى، ١٩٨٣، ص ٦.
٢ - السابق.
٣ - السابق.
٤ - السابق ص ٧.
٥ - فاطمة قنديل: التناص فى شعر السبعينيات، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية ٨٦، مارس ١٩٩٩، ص ٢٤٨ - ٢٤٩.
٦ - حلمى سالم: الأبيض المتوسط، ص ٧.
٧ - إدوار الخراط: شعر الحداثة فى مصر، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، ٩٧، ديسمبر ١٩٩٩، ص ١٧٣ - ١٧٤.
٨ - حلمى سالم: الأبيض المتوسط، ص ٩.
٩ - السابق ص ١١.
١٠ - السابق ص ١٠ - ١١.
١١ - السابق ص ١١.
١٢ - السابق ص ١٢.
١٣ - السابق.
١٤ - السابق ص ١٣.
١٥ - السابق ص ١٦.
١٦ - السابق.
١٧ - إدوار الخراط: شعر الحداثة فى مصر، ص ١٧٥.
١٨ - حلمى سالم: الأبيض المتوسط، ص ١٧.
١٩ - السابق ص ٢١.
٢٠ - السابق ص ٥١.
٢١ - السابق ص ٥٢.
٢٢ - السابق ص ٥٢ - ٥٣.

٢٣ - السابق ص ٥٣.
٢٤ - السابق ص ٦٤.
٢٥ - السابق ص ١٨.
٢٦ - السابق ص ٥٠.
٢٧ - السابق ص ٥٤.
٢٨ - السابق ص ٥٧.
٢٩ - السابق ص ٦٤.
٣٠ - السابق ص ٦٥ - ٦٦.

خاتمــة

يتـآبى الجسـد أن يتـبلور فى اتجـاه بعـينه أو رؤية محـددة أو قـانون صارم، ولكنه مثل القصيدة الجديدة التى تهب نفسها بعدد قرائها وعدد قراءتها، تحمل مجموعة من التقنيات الجميلة التى تغرى القارئ وتفتح شهيته وتفجر فى نفسه تساؤلات عدة، لا تعطى معنًى محددًا معروفًا سلفًا، لكنها تتبئ مع كل قراءة هكذا يكون الجسد أو السيد الجسد كما يسميه محمد آدم.

لقد راقب الشعراء المعنيون بالدراسة حركة الجسد وتطوحاته فى الوقت الذى تتجدد مياه نهره باستمرار فيبقى مانحًا مع حركة الوجود.

وفى ظل انشغال الدراسة بالجسد فكان مهمًا أن ننظر فى الحقب الغابرة وكيف تجلى الجسد بين أوراقها، فتناولته بالتأمل لترى ملامح حضوره وكيف كانت العلاقة معه فى ظل الصيرورة التأريخية، تعرضت له فى خطابات عدة كان أهمها الخطاب الدينى، حيث تبينت الدراسة أن الخطاب الدينى يولى اهتمامًا كبيرًا بالجسد، وأعطى له قدسيته. وأنزل عقابًا على كل إنسان يتصرف فى جسده بالفناء عنوة/الانتحار. وإن الإسلام يتحدث بشكل مفصل عن الجسدى ويلح على الجسدية، أما الجسدانية فقد ظلت معلقة. كما تناول الخطاب الدينى الجسد بوصفه كائنًا تقوده مجموعة من القوانين الخاصة كالجماع وأوضاعه مثلا، كما حرص الإسلام على التماهى بين الجسد الفرد الذاتى والجسد الدينى الاجتماعى/الموضوعى.

أما الجسد فى الكتاب المقدس فقد تجلى عبر معايير تعتمد على الدقة والوصف والعمق ويتحول الجسد - فى الكتاب المقدس - من حيزه

المشيئ البيولوچى إلى حيز حركى ممتلئ بعناصر الحيوية: الشهوة واللذة والمتعة والتحقق.

وتناولت الدراسة الجسد عند الصوفية وتبين أن الجسد عندهم يفارق الشخصى المحدود وينتسب إلى الكلى الذى هو الجسد الكونى على اعتبار أن المتصوفة وسيلتهم فى المعراج الروحى هو الجسد، ويرى ابن عربى أنه لا يمكن للجسد أن ينفصل عن الروح ولا يمكن للروح إلا أن تكون موجودة بواسطة الجسد حيث يتشكل الجسد بها وتتشكل به.

أما الجسد فى الأدب العربى فقد تجلى حضوره بكثافة فى الشعر، حيث امتلأت قصائد الشعراء به خصوصًا الغزليين الذين تعاملوا مع الجسد وأعضائه الفاتنة عند المرأة وراقبوه فى تطوحاته وحنينه وأنينه وألمه ولذته ونشوته وانجراحه فتعددت رؤاهم وكشفوا عن حالات هيامهم به وهياجهم وانقسموا إلى فريقين: أحدهما: تعامل مع الجسد من الخارج، اكتفى بوصف أعضائه، وهم الذين أطلق عليهم شعراء الغزل العفيف. وأما الفريق الثانى فقد هام بالجسد وتعمق فيما وراءه وهم شعراء الغزل الصريح.

وامتلأت كتب التراث النثرى بالحديث عن الجسد وأوصافه وجماله وتخصص نفر كثير فى إظهار مفاتن الجسد عرفوا بالوصافين يقدمون للملوك والأمراء وعامة الناس ما يستحسن من المرأة وما يمتع منها، وهؤلاء يتشابهون مع شعراء الغزل العفيف، وهناك فريق آخر ظهر مع اتساع الثقافة العربية واحتكاكها بالثقافات الأخرى يتشابه مع شعراء الغزل الصريح عرف «بالباه» يربط بين الجسد والجمال وسبل المتعة الجسدية كما مثلتها: «ألف ليلة وليلة» والمصنفات «الأيروسية» مثل «الروض العاطر» و«جوامع اللذة» و«رجوع الشيخ إلى صباه».

وأخيرًا تناولت الدراسة فى التمهيد الجسد وشعراء الحداثة وتبينت أن الشاعر الحداثى لا يملك حرية كاملة إلا فى جسده، فهو وسيلة

إدراكه للعالم من خلاله يتعرف على معطياته فالجسد هو «ما يحدد وجود الإنسان فى العالم وأعضاء الجسم الكونى هى الأشياء الكثيرة التى تقود للوحدة مثلما تقودنا أعضاء الجسد الإنسانى للتعبير عن توحده الأنطولوچى».

وتبينت الدراسة أن هناك أسبابًا تضافرت جعلت الشاعر الحداثى ينحاز إلى جسده منها تصاعد موجة الأصولية الدينية والقمع السياسى وسحق الحريات. والإحساس بالعجز والعفة فى مجال الفاعلية فى العالم الخارجى، فى الوقت الذى أسهمت فيه الصوفية بوصفها مصدرًا معرفيًا يمتاح منه الشعراء الحداثيون - يدور فى التعامل مع المرأة والجسد ورغبة الوصول والتوحد.

وتأتى دراسة محمد آدم - فى المجال التطبيقى - محتفية بالجسد الذى تشظى وسيطر على رؤى الديوان حتى سمى بـ «متاهة الجسد» ليتأكد أن الجسد يحمل قدرًا كبيرًا من التعدد الدلالى يتخطى حدوده الضيقة المحددة، ففى المرحلة الأولى طرح آدم الجسد من خلال سؤال وفى التساؤل تكمن القدرة على الاعتراف ببصمة الجسد وكثيرًا ما ورد الجسد عند آدم محيرًا غامضًا؛ لهذا اختلطت المفردات الثلاثة: الجسد والجسم والبدن لتحمل دلالة واحدة هى دلالة الجسدانية التى شكلت حركة الجسد فى قصائد محمد آدم، كما أخذ الجسد عنده رمز الأرض وتخلص من حدوده الإنسانية الضيقة إلى الاتساع/الأرض وربط بين المرأة من جهة والأرض من جهة أخرى، فى الوقت الذى برزت فيه ثنائية الجسد والرغبة حيث تفيض قصائد محمد آدم بالجسدانية المفرطة يمارس احتكاكه ونشوته ولذته وألمه وصراخه من خلال هذه العلاقة.

أما الجسد عند علاء عبدالهادى فقد تشكل فى ديوان النشيدة عبر مقامات عدة. الأولى: مقام الحلم/الجسد/التعين وفيه تعود الذات إلى أصلها وتتماهى مع آدم الذى يقبع فى حالة الحلم قبل الهبوط أو التعين،

ويكشف الجسد حضوره الممتزج بعنصر الطين/الطمى، ولما يتعين آدم/الشاعر بدأ الانتقال من عالم الخيال/اللغة إلى عالم التعين والجسدية. وهناك التعين الخاص بمرحلة الهبوط إلى الأرض والتعرف على الأشياء من خلال قانون الجسدية.

الثانى: مقام العشق/ الجسد/التعرف وفيه كشف الشاعر صورة الجسد المتعين المعبأ بطاقة وحركة فاعلة، منجذب ومتحرك فى اتجاه جسد المرأة وفى إطار الاحتكاك يرى العالم.

الثالث: الجسد/الكتابة/ المرأة وفيه انتقل الشاعر من جسد المرأة - بعدما عاش معه وفيه بالكامل فى مقام العشق - إلى الكتابة بوصفها جسدًا، يمارس معها الشاعر شبقانية مفرطة، يعرى من خلالها كل ملامح الواقع.

الرابع: مقام البلاد/الجسد/المكان/التوحد وفيه يطرح الشاعر رؤية تنحاز إلى الاتجاه السياسى حيث يبدو إسقاطًا على الوضع العربى المهترئ ومصر بصفة خاصة واستخدم فى ذلك الجسد الذى يحدد وجود الإنسان فى العالم وأعضاؤه هى أعضاء الكون.

الخامس: مقام القصيدة/الجسد/التماهى وقد تبينت الدراسة أن هذا المقام يقدم نهاية الرؤية التى تجسد حركية الجسد واكتمالها فى إطار التماهى بين الراوية والقرين حيث تكشف كل الأجساد مفهوم العالم.

وفى المحور الثالث يمثل الجسد عند رفعت سلام فى (كأنها نهاية الأرض) عالمًا رحبًا تشتبك الذات معه بوصفه موضوعًا لها منذ غلاف الديوان وحتى نهايته، فيشير إلى تداخل الجسد وتأزمه فى علاقته بالآخر، ومن خلال ثنائية الجسد القائمة بين الجسد الذكورى والجسد الأنثوى فى إطار جدلى اتضح أن الجسد مضطرب ينحاز إلى الشعور بالاغتراب والسكون وعدم القدرة على التدفق والانغلاق، وأحيانًا يتوق

إلى الامتلاء ورغبة التكوين والتوحد حين تمتد آلية جاذبية الجسد الأنثوى تتفجر فيه رغبات مكبوتة وطاقات فاعلة.

أما فى (الجسد بين الانتظار وتداعيات الرغبة) فقد تتشكل الرغبات وهى تشكل بنية الجسد الداخلية تلك التى تتفاعل مع الأطر الثقافية المحيطة لتنتج شكلا متميزًا لحضور الجسد فى العالم أو بوجوده فى العالم.

كما انحازت الأنثى من خلال جسدها إلى الإيجابية والجسارة وكشفت عن قدرات خارقة لكى تعبر أزمتها الخاصة وأزمة واقعها المهترئ فى ظل تداع جسدى حر واشتعال شبقى فائق الحدود رغبة فى التوحد مع عاشقها.

ويأتى الجسد عند حلمى سالم فى ديوانه «الأبيض المتوسط» حركيًا متجاوزًا أعضاءه وصوره إلى حالاته ورغبته فى الاحتكاك بالجسد الآخر/المرأة وقد تبين للدراسة أن الرغبة والفعل هما اللذان يشكلان الملامح الجسدية عبر قصائد الديوان، فالمرأة تبدو مشتعلة ومتدفقة فى حاجة ماسة إلى جسد الشاعر الذى بدا مهزومًا غير قادر على إنجاز شىء، وتصدت المرأة/الوطن حالة الحضور حالمة بالتحقق الذى تحرك فى إطار الحلم ولم يأخذ شكله الواقعى إلا فى مواضع محددة، وبقى انتظار المرأة انتظارًا سلبيًا.

كما تبين للدراسة أن حلمى سالم يستخدم البدن بدالة الجسد بكل معطياته وخصائصه القابلة للتحول والتغير.

كما أن الجسد فى تجربة حلمى سالم جسد كونى يخرج من إطاره الفيزيقى إلى الوطن إلى الكون، ولذا لا يصل إلى مرحلة التماهى، بل ظل محتفظًا عبر قصائد الديوان وحتى نهايته بالفردانية.

ثبت المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- الكتاب المقدس.

أولا المصادر:

١ - حلمى سالم: الأبيض المتوسط، كتاب إضاءة الشعرى، القاهرة: دار الفصحى ١٩٨٣.

٢ - رفعت سلام: كأنها نهاية الأرض، القاهرة: مركز الحضارة العربية ٢٠٠٠.

٣ - علاء عبد الهادى: النشيدة، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، أصوات أدبية ٣٣٤، ٢٠٠٣.

٤ - محمد آدم: متاهة الجسد، القاهرة: مركز الحضارة العربية ٢٠٠٤.

ثانيًا المراجع:

١ - ابن أبى حجلة: ديوان الصبابة، بيروت: دار حمد ومحيو ١٩٧٢.

٢ - ابن عبد ربه الأندلسى: العقد الفريد، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الذخائر، مارس ٢٠٠٤.

٣ - ابن عربى: فصوص الحِكَم، شرح أبو العلا عفيفى، القاهرة: مكتبة الحلبى، د. ت.

٤ - ابن قتيبة (أبو محمد بن مسلم): عيون الأخبار، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣، المجلد الرابع.

٥ - إدوار الخراط: شعر الحداثة فى مصر، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية ٩٧، ديسمبر ١٩٩٩.
٦ - چاك شورون: الموت فى الفكر الغربى، الكويت سلسلة عالم المعرفة، أبريل ١٩٨٤.
٧ - الجرجانى، القاضى أبو العباس: كنايات الأدباء وإشارات البلغاء، تحقيق محمود شاكر القطان، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب ٢٠٠٣.
٨ - حسين ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة فى الأصول والمنهج والمفاهيم، بيروت: المركز الثقافى العربى ١٩٩٤.
٩ - داڤيد لوبروتون: أنثروبولوچيا الجسد والحداثة، ترجمة محمد عرب صاحيلا - بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ١٩٩٣.
١٠ - داود الأنطاكى: تزيين الأشواق فى أخبار العشاق: بيروت، منشورات محمد ومحيو ١٩٧٢.
١١ - د. رمضان بسطاويسى: الإبداع والحرية، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، العدد ١١٩.
١٢ - طلال معلا: جسد، عمان: دار سندباد للنشر ١٩٩٩.
١٣ - د. عاطف جودة نصر: الخيال، مفهوماته ووظائفه، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤.
١٤ - د. عبدالعاطى كيوان: أدب الجسد بين الفن والإسفاف، دراسة فى السرد النسائى، القاهرة: مركز الحضارة العربية ٢٠٠٣.
١٥ - عبد الوهاب بوحديبة: الإسلام والجنس، ترجمة هالة العورى، القاهرة، مكتبة مدبولى ١٩٨٧.
١٦ - عبد الوهاب النجار: قصص الأنبياء، القاهرة، مؤسسة الحلبى وشركاه للنشر والتوزيع د. ت.
١٧ - العربى حسن درويش: أبو نواس وقضية الحداثة فى الشعر،

القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧.
١٨ - فاطمة قنديل: التناص فى شعر السبعينيات، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة مارس ١٩٩٩.
١٩ - فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس فى الإسلام، بيروت: أفريقيا الشرق ١٩٩٩.
٢٠ - فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، بيروت: أفريقيا الشرق ٢٠٠٣.
٢١ - فوزى عطوى: مقدمة ديوان عمر بن أبى ربيعة، بيروت: دار صعب ١٩٨٠ جـ١.
٢٢ - القشيرى: الرسالة القشيرية: القاهرة: شركة مكتبة ومطبعة البابى الحلبى وأولاده ١٩٥٩.
٢٣ - كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦.
٢٤ - د. مصطفى الكيلانى: ثقافة المعنى الأدبى، تونس: دار المعارف للطباعة والنشر د. ت.
٢٥ - د. محمد عبدالمطلب: تقابلات الحداثة فى شعر السبعينيات، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية نوفمبر ١٩٩٥.
٢٦ - د. محمد عبدالمطلب: هكذا تكلم النص، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧.
٢٧ - د. محمد عبدالمطلب: مناورات الشعرية، القاهرة: دار الشرق ١٩٩٩.
٢٨ - ميمون بن قيس (الأعشى الكبير)، ديوان الأعشى الكبير، شرح وتعليق د. محمد حسين، القاهرة: مكتبة الآداب د.ت.
٢٩ - هشام الحاجى: الجسد، تونس: المطبعة الأساسية د.ت.

ثالثاً: الدوريات:

١ - إبداع، العدد التاسع، سبتمبر ١٩٩٧.

٢ - أبواب، بيروت، العدد ٢٦، ٢٠٠٠.

٣ - فصول، المجلد الرابع، العدد الثانى يناير، فبراير، مارس ١٩٨٤.

٤ - فصول، المجلد الرابع، العدد الثالث، أبريل/مايو/يونية ١٩٨٤.

٥ - فصول، المجلد الحادى عشر، العدد الثالث، خريف ١٩٩٢.

٦ - فصول. المجلد الخامس عشر، العدد الثانى صيف ١٩٩٦.

٧ - فصول، العدد ٦٤، صيف ٢٠٠٤.

فهرس

المـؤلف

- د. عبد الناصر عبد الحميد هلال (عبد الناصر هلال).
- أستاذ مساعد للنقد الأدبى الحديث بكلية الآداب جامعة حلوان.
- عضو اتحاد الكُتَّاب.
- فاز بجائزة الدولة التشجيعية فى الآداب لعام ٢٠٠٢ فى التراجم الأدبية عن كتاب «لويس عوض» سلسلة نقاد الأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- فاز بأفضل كتاب نقدى فى مسابقة الثقافة الجماهيرية على مستوى الجمهورية عن كتاب: (الانفصال والاتصال ثنائية المدينة والثأر فى شعر أمل دنقل) إقليم القاهرة ٢٠٠٣.
- يشارك فى المؤتمرات الأدبية والثقافية التى تنظمها الثقافة الجماهيرية أو الجامعات المصرية.

صدر له:

- **ظواهر أسلوبية فى شعر محمد إبراهيم أبو سنة** - المطبعة الحديثة، ١٩٩٧.
- **الحضور والحضور المضاد - دراسة فى المسرح الشعرى الحديث**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، ٢٠٠٠.
- **لويس عوض** (سلسلة نقاد الأدب) الهيئة المصرية العامة للكتاب. ٢٠٠٠.
- **الانفصال والاتصال، ثنائية المدنية والثأر فى شعر أمل دنقل.** الهيئة العامة لقصور الثقافة، إقليم القاهرة، ٢٠٠٣.
- **خطاب الجسد فى شعر الحداثة**، مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٥.
- **تجليات الموت فى الشعر العربى المعاصر**، مركز الحضارة العربية. ٢٠٠٥.

إبداع:

- **الخروج واشتعال سوسنة**، ديوان شعر - الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٩.
- **كلما مـرت على دمى ارتبكت**، إقليـم وسـط وجنـوب الصـعـيـد الثقافى، ٢٠٠٠.
- **امـرأة يـروق لهـا البـحـر**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، إصدارات أدبية، ٢٠٠٠.

تحت الطبع:

- **آليات السرد فى الخطاب الشعرى المعاصر.**
- **الالتفات النصى فى الشعر العربى المعاصر.**
- **قراءات فى الشعر العربى الحديث.**

من قائمة الإصدارات
دراسات

الحضارة العربية .. إصدار علمى محكم

هاجس الكتابة — د . أحمد إبراهيم الفقيه

تحديات عصر جديد — د . أحمد إبراهيم الفقيه

حصاد الذاكرة — د . أحمد إبراهيم الفقيه

الخطابة عند الخوارج — أحمد بدران

التوجهات النقدية فى رواية عودة الروح — أحمد بدران

الوقوف علي الأمية عند عرب الجاهلية — أحمد الأحمدين

مستحيل الكتابة — د . أحمد الدوسرى

أنطالوجيا الشعر السويسرى الحديث — د . أحمد الدوسرى

طبقات التعساء — د . أحمد الدوسرى

الأعمال الشعرية (جوزيه فلورتابى) — د . أحمد الدوسرى

عبد الله البردُونى .. حياته وشعره — د . أحمد عبد الحميد

الإنسان والفكرة — أحمد المهنا

قراءة المعانى في بحر التحولات — أحمد عزت سليم

ضد هدم التاريخ وموت الكتابة — أحمد عزت سليم

المسرح والأسطورة (دراسات فى الظاهرة المسرحية) — إدوار الخراط

فى نور آخر (دراسات وبياعات فى الفن التشكيلى) — إدوار الخراط

المشهد القصصى — إدوار الخراط

القصة والحداثة — إدوار الخراط

مغامر حتي النهاية — إدوار الخراط وآخرون

التربية السياسية فى أدب الأطفال — د . أسماء غريب بيومى

أحمد الدوسرى شاعر المنافى والمساعات الباردة — أشرف العوضى

اللغة والشكل — أمجد ريان

تاريخ وأدب ومجتمع فى الأدب الإسبانى — ت د . باهرة محمد عبد اللطيف

متاهات (١) قوافل الحمير — ثريا نافع

متاهات (٢) فى الطراوة — ثريا نافع

النبى الخاتم هل وجد؟ ومن يكون؟ — د . جمال الحسينى أبو فرحة

مزالق الشعراء — د . جميل علوش

رباعيات شعرية — د . جميل علوش

مناظرات في اللغة والنحو — د . جميل علوش

من حديث الشعر والشعراء — د . جميل علوش

ثقافة البادية — حاتم عبد الهادى

الخطاب والقارئ — د . حامد أبو أحمد

أثر الإسلام في الأدب الإسبانى — ترجمة : د . حامد أبو حمد . وآخر

علامات العمل الدرامى — ترجمة : د . خالد إبراهيم سالم

بيلاثكيث وروح الحداثة — ترجمة : . خالد حسين كاكى

تقاسيم نقدية — زينب العسال

أنثى النص (مقاربات فى الأدب النسوى) — سعد الدين خضر

إشكاليات المصطلح الغربى فى ثقافتنا المعاصر — د . سمير حجازى

رواد الأدب العربي في السعودية — شعيب عبد الفتاح

البواكير فى القصة القصيرة — شوقى عبد الحميد

الثقافة الشعبية وأوهام الصفوة — د . صلاح الراوى

إنتاج الدلالة الأدبية — د . صلاح فضل

منهج الواقعية في الإبداع الأدبى — د . صلاح فضل

تأثير الثقافة الإسلامية فى الكوميديا الإلهية لدانتى — د . صلاح فضل

تجليات فى الحب الإلهى — د . عادل الألوسى

الحياة الصوفية وتقاليدها فى الموروث الشعبى العربى — د . عادل الألوسى

الجواهر والأحجار الكريمة فى التراث والحضارة العربية — د . عادل الألوسى

البحث فى الوثائق (دراسة فى وثائقنا القومية) — د . عادل الألوسى

إشراقات : دراسات فى التراث والحضارة العربية — د . عادل الألوسى

حدود الأدب المقارن — ترجمة د . عبد الحكيم حسان

الكلام لا يزال للدوسرى (بوح الحوارات) — عبدالرزاق الربيعى

أدب الجسد بين الفن والإسفاف — د. عبد العاطى كيوان
البلد البعيد (دراسات فى أدب جوتى - شيلر) — د. عبدالغفار مكاوى
ثقافة معنية — ترجمة: عبدالمجيد إسماعيل
نقد وشعر وقص — د. عدنان الظاهر
محبة النص (دراسات نقدية) — عزازى على عزازى
المتمرد والصعلوك (قراءة جديدة فى أشعار عروة ..) — عزازى على عزازى
الشخصية المصرية فى الأمثال الشعبية (لغة الشارع) — د. عزة عزت
رحلة الكلمات — د. على فهمى خشيم
القبطلية العربية — د. على فهمى خشيم
اللاتينية العربية (دراسة لغوية مقارنة..) — د. على فهمى خشيم
بحثا عن فرعون العربى — د. على فهمى خشيم
هل فى القرآن أعجمى ؟ — د. على فهمى خشيم
أعلام في الأدب العالمى — على عبد الفتاح
هيمنجواي .. حياته وأعماله الأدبية — د. غبريال وهبة
الصولجان والتلب (دراسة نقدية لمسرح سعد الله ونوس) — د. فاروق أوهان
اغتيال المتنبى — فيصل الياسرى
محمد مندور شيخ النقاد — فؤاد قنديل
الإغارة على الحدود، دراسات فى أدب إدوار الخراط — د. ماهر شفيق فريد
قص. بقص، دراسات فى القصة القصيرة والرواية العربية — د. ماهر شفيق فريد
التحليل النفسى للأدب — د. محمد حسن غانم
في المرجعية الاجتماعية للفكر والإبداع — محمد الطيب
قطعان الكلمات المضينة — محمد عقيلة العمامى
الخلاص بالحرية (مقالات فى الأدب العربى) — ت: محمد عيد إبراهيم
تخمينات عن الأدب العالمى — ت: محمد عيد إبراهيم
آخر بلاد الدنيا (فى أدب الرحلات) — محمد قابيل

السرد فى مواجهة الواقع (فصول من القصة السعودية) — محمد قطب
أبو رجل مسلوخة — محمد مستجاب
الهندسة الصوتية الإيقاعية فى النص الشعرى — د. مراد مبروك
من الصوت إلى النص — د. مراد مبروك
الجات والتبعية الثقافية — د. مصطفى عبد الغنى
أدب الطفل العربى بين الواقع والمستقبل — ممدوح القديرى
الرواية فى زمن الغضب — ممدوح القديري
أتكئ على الحنين — منى سعيد الطائر
الرواية العربية : رسوم وقراءات — نبيل سليمان
حديقة المتعة (تجارب سينمائية عبر العالم) — نجاح سفر
يحدث أحياناً — هبة عنايت
التيمات الأساسية فى مسرح السيد حافظ — الهوارى بن يونس
إشكاليات التأصيل فى المسرح العربى — هيثم يحيى الخواجة
يوسف الشاروني وعالمه القصصي — د. نعيم عطية
معجم أسماء قصص يوسف الشاروني — مصطفى بيومي
معجم حيوان قصص يوسف الشارونى — مصطفى بيومي
المؤثرات الإسلامية فى قصص يوسف الشارونى — مصطفى بيومي
عبد الله السيد شرف الذى عرفته — وائل وجدى
من جراب الحاوى — يوسف الشارونى
البوسعيديون، حكام سلطنة عمان — يوسف الشارونى
فى الأدب العمانى — يوسف الشارونى
القصة .. تطورا وتمردا — يوسف الشارونى
الروائيون الثلاثة — يوسف الشارونى
الشعر السياسى الحديث فى العراق — د. يوسف عز الدين
أثر الأدب العربى فى الأدب الغربى — د. يوسف عز الدين

بالإضافة إلى العديد من الكتب الأدبية ؛ رواية .. قصة .. شعر .. دراسات ونقد
وكتب متنوعة : سياسية ، قومية ، دينية ، معارف عامة ، تراث ، وأطفال .
خدمات إعلامية وثقافية